Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО

ОРГАН ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ при СНК СССР

№ 36 (748) СРЕДА, 22 ИЮЛЯ 1936 г. ЦЕНА 20 коп.

ЗАВОЮЕМ ЦВЕТ

Советская страна неуклонно движется по пути технического прогресса. В целом ряде отраслей народного хозяйства особенно в области металлургии и машиностроения мы уже догоняем передовые в техническом отношении страны, становимся знаменосцами технической культуры. В области киноискусства, базирующегося на сложнейшей современной технике, мы также имеем немало технических достижений. Овладев техникой звука, мы теперь переходим на следующую ступень — использование цвета.

Завоевание цвета чрезвычайно обогащает кино, расширяет его изобразительные возможности, его художественно-эмоциональное воздействие на зрителя. Цвет, это — новый могущественный фактор, значительно укрепляющий позиции нашего кино — самого массового из искусств. С помощью цвета киноискусство может показать действительность глубже, разностороннее, с еще большим проникновением в сущность происходящих явлений.

Ошибочно думать, что развитие цветного кино — дело только одной техники. Цветное кино не только сложная техническая, но и большая эстетическая проблема. Цветное кино вносит в наше искусство много нового, специфичного. Цвет по-новому ставит проблему кинодраматургии, художественного образа, композиции кадра и монтажа. Изменения, вносимые цветом в практику кино, немногим уступает перевороту, совершенному звуком. Цвет не может иметь самодовлеющего значения, он должен быть поставлен на службу развитию сюжета, усилению образной системы фильма, на службу драматургии. Цвет не может быть механически привнесен в наше искусство, он должен органически пропитать все его основные элементы, подчиниться основной идее произведения.

В развитии советского цветного кино пройден самый начальный, но весьма существенный этап. Закончено производственное освоение двуцветки. Этим способом сделан фильм «Соловей-соловушко». Однако, это бесспорное достижение технически ограничено по сравнению с трехцветкой, уже получившей широкое распространение в Америке. Двухцветка не может передать всего богатства красок окружающей нас действительности, двухцветка — уже пройденный этап для зарубежного кино. Здесь сказывается наше отставание. Следующий важнейший этап для советского кино — овладение трехцветкой.

Трехцветка позволяет отразить всю гамму видимого спектра. Над освоением этого метода у нас уже работает ряд групп на Мосфильме, Ленфильме и т. д. Но темпы освоения трехцветки явно неудовлетворительны: мы сильно отстаем от Америки — это надо признать со всей большевистской прямотой. Зазнайство здесь не может быть терпимо. В деле овладения передовой кинотехникой у нас подчас проявляются вредные тенденции двоякого рода: пренебрежение и недооценка заграничных достижений и превознесение пока еще скромных собственных успехов. И то и другое одинаково вредит делу и должно получить решительный отпор руководства ГУКФ и кинообщественности.

Необходимо сосредоточить все силы на решении очередной задачи — овладении трехцветкой. А для этого необходимо создать благоприятные организационно - производственные условия. Пора положить конец разобщенности и «секретничеству» в работе различных групп, занимающихся цветным кино, во избежание параллельного открытия давно открытых Америк. Пора об'единить усилия и накопленный опыт. При ГУКФ должен быть создан специальный технический совет по цветному кино из наиболее квалифицированных представителей науки и практики этого дела. Этот технический совет должен помогать и наблюдать за экспериментальной работой, способствовать обмену опытом, продвижению наиболее рациональных и совершенных методов цветного кино в наши студии. Наряду с этим необходимо заняться производством совершенной аппаратуры и пленки, отвечающих требованиям цветного кино.

Нужно взять под особое наблюдение заказы на аппаратуру и пленку для цветного кино. Оборудование для цветного кино должно быть сдано в срок и отвечать требованиям высокого качества.

Но и этого мало. Необходимо позаботиться о подготовке кадров — цветников (цветооператоры, копировщики, лаборанты и т. д.). Открывшиеся на Мосфильм курсы по подготовке работников цветного кино — весьма полезное мероприятие, но это только начало. Нужна продуманная система мероприятий, направленная на подготовку и переподготовку кадров цветного кино. Об этом должен позаботиться ГУКФ.

Немало трудностей в развитии цветного кино и постановке цветных фильмов у нас уже преодолено. Но сделаны еще только первые шаги. Об этом не надо забывать, ибо у наших работников кино нередки случаи «головокружения от успехов». Предстоит еще длительная, упорная работа над освоением трехцветки, над улучшением техники цветного кино. Дело чести советских кинематографистов полностью освоить художественную специфику и технику цветного кино.

СОВЕЩАНИЕ ПО ЦВЕТНОМУ КИНО

СОСТОИТСЯ В ПОМЕЩЕНИИ РЕДАКЦИИ ГАЗЕТЫ «КИНО»

(Кузнецкий мост, д. 21/5) 28 июля с. г. в 4 часа дня.

Приглашаются тт.: Б. Шумяцкий, Усиевич (ГУКФ), З. Ю. Даревский, Вс. Вишневский, Еф. Дзиган, Бабицкий (Мосфильм), Рошаль (Мосфильм), Райзман (Мосфильм), Александров (Мосфильм), Мершин (Мосфильм), Силют, Агокас, Проворов (Союздетфильм), проф. Федоров (НИКФИ), проф. Голдовский (НИКФИ), Моэн (НИКФИ), Экк (Союздетфильм), Птушко (Мосфильм), Ваничкин (Мосфильм), Мокиль (Мосфильм), Н. Д. Анощенко, художники — Герасимов А. М., Грабарь, Юон, Иогансон, Дейнека, Кончаловский, Тышлер, Вано.

БОЛЬШОЙ ОБОРОННЫЙ ФИЛЬМ

ЛЕНИНГРАД. (От наш. корр.). Большой оборонный фильм «Танкисты» пущен в производство ленинградской студией Техфильм. Сценарий З. Драбкина, Р. Маймана и Г. Селиверстова. Это — сюжетная картина о танкистах Рабоче-крестьянской Красной армии, об их военной учебе.

Постановку картины консультирует заместитель начальника автобронетанкового управления РККА комдив М. Ольшанский. В сценарной работе и подготовительном периоде самое деятельное участие принимал покойный Сурен Степанович Шаумян.

Картина «Танкисты» начата с'емками в Луге. Затем этим же летом будут сниматься натурные сцены на юге. В с'емках примут участие самые различные роды войск: танковые подразделения, авиация, артиллерия, конница, пехота. В главных ролях снимаются арт. П. Соболевский (лейтенант), засл. арт. Л. Кмит (командир башни), арт. ТРАМ'а В. Чобур. Ставят картину режиссеры З. Драбкин и Р. Майман. Операторы — М. Магид и Л. Медведев. Художник — Е. Словцова. Директор — бригады В. Нилов.

Большую помощь получает студия от Политуправления РККА, начальника вооружений РККА тов. Халепского, начальника автобронетанкоуправления Г. Бокиса и командующего войсками ЛВО командарма первого ранга тов. Шапошникова.

Не в пример военным работникам трест Техфильм не оказывает внимания этой большой картине. До сих пор, например, не решен вопрос о пленке, на которой будет сниматься фильм. Картина не обеспечена в достаточном количестве с'емочной аппаратурой. Неясно еще в какой степени будут сниматься павильоны.

70 человек работников Художественного кинотеатра сдали на «отлично» нормы ПВО и 10 чел.—на ГСО. Сейчас коллектив Художественного кинотеатра ведет большую работу по светомаскировке театра и подготовке всех звеньев на случай воздушной тревоги. На снимке: пианист тов. Гельман проводит тренировку, играя в противогазе.

Феликс Дзержинский и советское кино

К 10-ЛЕТИЕ СО ДНЯ СМЕРТИ

Десять лет назад мы потеряли Феликса Эдмундовича Дзержинского. Умер пламенный революционер, замечательный большевик, активнейший участник строительства страны Советов, организатор и несменяемый председатель ВЧК — ОГПУ, председатель ВСНХ, руководитель НКПС, создатель деткомиссии ВЦИК...

Десять лет назад товарищ Сталин писал в «Правде»: «Хочется одним словом охарактеризовать эту кипучую жизнь: горение. Горение и геройская отвага в борьбе с трудностями... Буржуазия не знала более ненавистного имени, чем имя Дзержинского, отражавшего стальной рукой удары врагов пролетарской революции. Гроза буржуазии — вот чем был Феликс Дзержинский» («Правда» № 166 от 22 июля 1926 г.).

Советская кинематография особо чтит память величайшего «пролетарского якобинца». «Феликсу Дзержинскому, первому председателю деткомиссии ВЦИК и лучшему другу детей» — посвящен один из лучших советских фильмов — «Путевка в жизнь». Мы имеем полное основание считать тов. Дзержинского одним из активнейших участников советского киностроительства, организатором и вдохновителем нашей кинообщественности.

Еще в начале 1924 года тов. Дзержинский в качестве председателя комиссии по похоронам В. И. Ленина принимает непосредственное участие в создании документального фильма «Похороны В. И. Ленина».

Он помогает организации с'емок, устраняя различные помехи, ускоряя темпы работы. Дзержинский просматривает фильм вчерне, консультирует, подбирает ответственных редакторов картины, следит за своевременным ее выходом на экран и т. д. Как известно, благодаря этому, через две недели после смерти Ленина фильм был выпущен в СССР и за границей.

С этого времени вопросы кино уже не выходят из поля зрения тов. Дзержинского. Он принимает живейшее участие в разработке самых разнообразных вопросов киностроительства во всех партийных и советских органах, в ЦК и МК ВКП(б), Совнаркоме, СТО, ВСНХ и др. К сожалению, до сих пор не собраны и не изучены материалы по истории советского кино, в частности архивные документы, которые могли бы наглядно показать то систематическое, почти повседневное внимание к вопросам кино, которое проявлял в последние годы своей жизни Феликс Дзержинский. Укажем только на его выступление 16 апреля 1925 года на заседании в Отделе печати ЦК ВКП(б). Тов. Дзержинский наряду со многими явлениями бесхозяйственности отметил и обнаруженные в связи с обследованием кинопромышленности некоторые уродливые стороны киноработы.

В 1925 году было приступлено к созданию «Общества друзей советской кинематографии» (ОДСК) — общественной организации широчайших слоев кинозрителей и кинолюбителей, организации, сыгравшей значительную роль в истории советского кино.

Инициативная группа учредителей общества обратилась к тов. Дзержинскому с просьбой стать во главе этого общества. Несмотря на свою исключительную перегруженность, Дзержинский тотчас же откликнулся на приглашение письмом, которое мы приводим полностью:

«Уважаемые товарищи!

Кинематограф может и должен стать могучим орудием культурного под'ема нашей рабоче-крестьянской страны. Мы отсталы, некультурны, неграмотны, но мы поставили перед собой труднейшую задачу — в короткий срок стать самой передовой, самой культурной, самой грамотной страной.

Первые успехи развития нашего хозяйства и перспективы дальнейшего быстрого под'ема нашей промышленности и нашего хозяйства подводят крепкую базу под общий культурный под'ем рабочих и крестьянских масс.

В этом деле кинематограф должен будет сыграть немаловажную роль.

Приветствую учредительное собрание общества «Друзей кино», я желаю ему всяческих успеха в будущей работе.

«Кино и радио в деревню и рабочие кварталы», — пусть это будет нашим лозунгом, пусть кино и радио помогут скорейшему преодолению нашей некультурности.

Ф. Дзержинский»

12 ноября 1925 года в клубе Коммунистического университета трудящихся Востока под председательством тов. Кнорина состоялась 1-я московская конференция друзей советского кино, избравшая Дзержинского председателем ОДСК. Первые свои шаги на новом участке культурного фронта тов. Дзержинский начал со строго продуманной программы и с четкого политико-экономического обоснования задач новой области киноработы. Имя Феликса Дзержинского подняло авторитет общества, энергию руководителей и инициативу мест. С тех пор начинается быстрый рост ОДСК, увеличивается число кинокружков на местах. В Москве создается Центральный совет ОДСК, который осуществляет руководство по указаниям Дзержинского.

Первый пленум ЦС ОДСК, состоявшийся 3 апреля 1926 г. под председательством Дзержинского, подводя итоги проделанной работы, отметил бурный рост ячеек на местах.

Это было в апреле, а в июле ячейки ОДСК на фабриках, заводах и предприятиях и Центральный совет ОДСК уже прощались со своим вождем, который, по выражению товарища Сталина, «не зная отдыха, не чураясь никакой черной работы, отдавая все свои силы, всю свою энергию делу, которое ему доверяла партия,— сгорел на бурной работе в пользу пролетариата».

Вен. ВИШНЕВСКИЙ

Всенародное обсуждение проекта Конституции СССР

МОИ ОБЯЗАТЕЛЬСТВА

Не радоваться нашей новой Конституции, не гордиться ею — невозможно.

Я родился в Галиции, когда там действовала императорская австрийская конституция. Жил в Югославии. И теперь еще там мытарствует моя бедная крестьянская семья. Жил и в царской России.

Что мне давали конституции этих стран? Ничего, кроме нищенского существования. С 9 лет пас я коров, ходил в церковь, изучал разные молитвы. Не хотел молиться — за это били.

Колесо моей жизни повернулось так, что я очутился в России. И тут до Октябрьской революции я бедствовал. Но наступил Октябрь, и я впервые почувствовал свободу.

Меня воспитала наша славная Красная армия, партийные товарищи, красноармейцы и командиры обучили меня грамоте.

В полку создали драмкружок, я писал пьески, ставил их, сам играл. И теперь вырос в актера советской кинематографии.

Мы живем в счастливую советскую эпоху. Мой сын Лесь учится, ему открыты все дороги. Он очень интересуется новой сталинской Конституцией, изучает ее.

Мне лишь больно за судьбу моих родителей, сестер и братьев, а вместе с ними и трудящихся капиталистических стран, жестоко эксплоатируемых буржуазией. В последнем письме родные писали мне: «Пусть мы уже голодаем, мы счастливы за тебя, за твою семью».

Мой конкретный ответ на новую Конституцию: беру обязательство создать в новых фильмах, в которых я буду сниматься, образы счастливых, советских людей, взращенных великой коммунистической партией, ее мудрым вождем товарищем Сталиным.

Киноактер С. ШАГАЙДА.

ВЕЛИКОЕ СЧАСТЬЕ

Наша Конституция открывает великую дорогу к познанию через радостный труд.

Черная тень человеконенавистничества, невежества — позади, оставлена по ту сторону октябрьских баррикад. Великое счастье быть художником нашей родины, жить в эти решающие дни мировой истории!

Наша кинематография должна с предельной выразительностью отразить дела и людей сталинских дней. Кинематография может показать все то, что подготовило великую победу Октября. В наши жизнерадостные дни можно и должно создать великое оптимистическое искусство.

Мою ближайшую работу я хотел бы целиком посвятить людям нашей действительности и нашей великой, полной великого драматизма и радости борьбе. Мое страстное, законное желание советского художника — чтобы все то, что удастся создать в кинематографии, служило оружием в борьбе за укрепление той системы общественных отношений, великолепным выражением которой является проект сталинской Конституции.

Режиссер Г. Л. РОШАЛЬ,
засл. деятель искусств.

ДВА МИРА

Я родился в стране, которая гордилась своей демократической конституцией — свободой слова, печати и собрания... Я родился в Италии. Теперь, в прекрасной Италии, превращенной Муссолини в огромную тюрьму, вместо конституции господствуют чрезвычайные законы. Свобода осталась привилегией для правящего класса. Для рабочих же остались лишь каторжный покорный труд и безработица, а для непокорных — особый трибунал, тюрьма и ссылка. Отсюда ясно, какие чувства волнуют меня, когда я читаю сталинскую Конституцию победоносного социализма.

Режиссер Мостехфильма ДЖИНА ДЕ-МАРКИ — эмигрант из Италии.

НАШИ ПРЕДЛОЖЕНИЯ

★

Проект сталинской Конституции должен быть увековечен. Мое предложение сводится к тому, чтобы в Москве соорудить большой памятник в честь принятия новой Конституции. Сталинские слова должны быть запечатлены в оформлении замечательной скульптуры. Надо привлечь к обсуждению проектов этого грандиозного монумента широкие слои трудящихся.

Как кинематографист я еще предлагаю ко дню первой годовщины принятия новой Конституции выпустить специальный художественно-документальный фильм. Он должен киноязыком ярко рассказать о нашем праве на труд, на образование, на отдых, о нашем праве на обеспечение в старости.

Такой фильм должен поставить один из лучших киномастеров. В нем должны быть широко использованы фольклор, народные песни.

Г. ШИНКОВИЧ.
Союздетфильм.

★

С каждым годом растут ряды советских композиторов, растет потребность трудящихся в музыке. Хотелось бы, чтобы подобно кинематографии и театру наше музыкальное дело было бы об'единено и руководилось бы специальной организацией.

Создать специальный комитет по делам музыки нецелесообразно. По-моему Конституция должна предусмотреть создание наркомата искусств. В его состав должны войти главки: музыки, театра, кино, живописи и т. д. Организация такого наркомата еще более сплотит и сблизит работников различных отраслей советского искусства.

Композитор Д. БЛОК.

К XX-ЛЕТИЮ ОКТЯБРЯ

□□

В ЧЕМ СЕКРЕТ?

(От нашего специального корреспондента)

В предыдущем письме мы писали о том, что одесская киностудия план 1936 г. не выполняет. Часть фильмов не выпущена в срок, часть совсем снята с производства из-за плохого качества сценариев или плохой работы режиссеров.

Уроки этого года должны быть учтены при подготовке к выполнению программы 1937 года. Она должна быть особенно тщательна, чтобы в XX годовщину Октябрьской революции не повторить позорного провала текущего года.

Особенно хорошо нужно подготовить сценарный портфель.

Но сейчас положение со сценарным планом в одесской киностудии нельзя признать удовлетворительным.

Положительным является лишь то обстоятельство, что зав. сценарным отделом студии тов. Крусман сумела привлечь писателей к работе над сценариями. Все семнадцать тем, включенные в сценарный план, разрабатывают украинские писатели: Яновский, Любченко, Бажан, Семченко, Квитко, Копыленко, Головко, Ковальчук. Вопреки утверждениям руководства киевской киностудии писатели идут работать в кино, в одесскую студию, хотя большинство из них живет в Киеве.

Опасность положения в том, что из 17 запланированных сценариев, студия получила только три. Это — «Тайна» — Любченко о стахановцах Донбасса и два детских —«Земля Доброй Надежды» Л. Кассиля и «Ученый скворец» Н. Шестакова.

Больше половины—девять тем—не обеспечено ничем, кроме все той же расплывчатой формулировки (особенно распространенной и в киевской киностудии)—«есть принципиальная договоренность с авторами».

Для работы по двум темам из девяти авторы только сейчас выехали для ознакомления с материалом. Писатель Ю. Березин отправился в плаванье на учебном паруснике «Товарищ», о котором он будет писать (и это—единственная морская тема в студии, расположенной в одном из самых больших приморских портов). Сценарист Капица выехал в Молдавию собирать материалы для сценария «Советская Молдавия».

Когда эти авторы закончат свои сценарии, сказать довольно трудно, потому что они их еще не начали писать; договоров они не подписывали и, следовательно, сроками не связаны.

В таком же положении темы: «1905 год»—Семченко, «Всадники»—Яновского, «Тиль Уленшпигель» — Бабеля и еще пять тем для детских киносценариев.

Кроме 17 основных тем в плане имеется еще 10 тем. По шести темам сценарии уже готовы. Но художественное руководство студии, учитывая их невысокие качества, решило эти сценарии пока в производство не пускать.

Срывы сроков сдачи сценариев ведут к бесконечным простоям режиссеров и ничем неоправданной трате государственных денег, а между тем режиссеры одесской киностудии далеко не все обеспечены сценариями. Для режиссера Тасина, заканчивающего с'емки «Назара Стодоли», запланирована тема «Советская Молдавия», но кроме темы у студии еще ничего нет. Режиссеры Голуб и Садкович, кончившие фильм «Половодье», должны ставить «1905 год», но по этой теме есть только книга Семченко по истории Луганского завода и «принципиальная договоренность» с автором, о том, что он будет делать сценарий. Для режиссера Шелонцева готовится сценарий Головко «Митько Лелюк», но пока есть только либретто. Свой предыдущий фильм «Кондуит» Шелонцев давно уже закончил.

Ждет сценария и молодой, недавно окончивший ВГИК, режиссер Дукор, для которого пишет сценарий «Петро Старостин» писатель Ковальчук. Режиссер Исаев кончает работу над короткометражкой «Петрушка-иностранец». Для него намечен сценарий Ю. Березина, но уже сейчас очевидно, что Ю. Березин не успеет закончить свой сценарий «Товарищ».

Совсем возмутительно обстоит дело с режиссером Лодсом. Это французский режиссер, работавший с известным мастером Репэ Клэром, член антифашистской лиги, который два года был безработным во Франции. К нам он приехал с радужными надеждами на работу.

И вот у нас, в советской стране, режиссер Лодс за два года поставил только один киноочерк «Одесса». Он давно сидит без дела, аккуратно получая два раза в месяц зарплату. Лодс справедливо говорит дирекции, что ему стыдно получать эти деньги, дирекция же утешает его, обещая что сценарий для него скоро будет готов.

Первоначально для Лодса запланировали сценарий Богдановой «Отважные мореплаватели» по Киплингу. Теперь планируют для него же новый сценарий Шестакова—«Ученый скворец», но сценарий еще дорабатывается. Лодс уже устал ждать, ему надоело ходить без дела и он жалуется на то, что киностудия совсем не похожа на все иные советские предприятия, где идет успешная борьба за точное выполнение планов.

Но Лодс не одинок. Из девяти режиссеров студии обеспечено сценариями только два—Билинский (сцен. Любченко «Тайна») и Маслюков (сцен. Кассиля «Земля Доброй Надежды»).

Художественному руководителю студии тов. Великородному необходимо обратить больше внимания на подготовку сценарного портфеля. От этого зависит судьба всего производственного плана 1937 года и выполнение писателями договоров в срок.

В этом секрет выполнения производственного плана.

О. АФАНАСЬЕВА.

Одесса.

Артем Веселый

О НЕВНИМАНИИ И ЧУТКОСТИ

Три года назад Межрабпомфильм предложил мне переделать роман «Гуляй Волга» в сценарий.

Работа показалась мне нехитрой. Сделав первый вариант либретто, повез показывать своим первым учителям и советчикам по кино тт. Я. С. Зайцеву и Н. О. Кауфману. С хорошей твердостью и решительностью они разнесли либретто в дым, от него не осталось камня на камне.

С медвежьем усердием я вновь принялся за работу, переделал либретто раз да другой — на что потребовалось около года — и наконец либретто было принято. Я приступил к разработке сценария, но... в это время в Межрабпомфильме сменилось руководство и сценарий оказался ненужным. Я напечатал его в одном из журналов, тем все и кончилось.

Но наука не прошла для меня даром: впервые по-настоящему я увидел сюжетные промахи и недостатки своего романа, вся тема встала в моем сознании в новой и более далекой перспективе.

Для писателя — дела в кино непочатый угол, однако все благие начинания тормозятся, мягко сказать, «организационной неразберихой». Как на пример можно указать на систему работы в студии Мосфильм. С конца прошлого года мне предложена работа над сценарием по рассказу моему «Дикое сердце». Переговоры тянулись восемь месяцев, на написание сценария осталось... два месяца (сценарий должен быть сдан в сентябре). В сотрудничестве со сценаристом С. М. Кананыкиным мы все же решили работу выполнить. Теперь дело тормозится пустяками: нам необходимо поехать сроком на две недели в Азово-Черноморский край, на место действия рассказа, чтобы познакомиться с новыми архивными материалами по большевистскому подполью в тылу Деникина, наладить связь с живыми участниками гражданской войны и проч. Дело, как будто, совершенно ясное, но в Мосфильм до сих пор думают-гадают: утвердить эту командировку или нет? А время идет...

Впрочем, нужно сказать, что такое отношение к писателю не является характерным для всех киноорганизаций. Например, в 1935 году мною был заключен договор с Туркменфильм на сценарий, посвященный гражданской войне на Закаспийском фронте. Вещь рассчитана к XX-летию Октября.

Ко мне сразу же были прикреплены консультант-историк Г. И. Карпов и режиссер А. Ледашев. При такой интенсивной помощи либретто было сделано в три месяца. После этого мне была дана командировка в Туркмению, где, пробыв два месяца, я побывал на местах бывших боев, провел ряд собраний среди рабочих-железнодорожников, встретился со многими участниками гражданской войны. Мне была предоставлена возможность работать в тамошних архивах. Партийно-советская общественность окружала меня самым теплым вниманием. Секретарь ЦК КП(б)Туркмении тов. Попок дал мне много полезных руководящих указаний. Либретто обсуждалось в моем присутствии на заседании Совнаркома Туркмении. В Москве у меня было добрых полутора десятка встреч с режиссером Ледашевым и работниками Туркменфильм.

При таких обстоятельствах работа идет предельно продуктивно и литературный сценарий будет сдан в срок.

Из всего сказанного можно сделать вывод, что участие писателей в кино тормозится самой системой отношений со стороны большинства киностудий. Ясно, что специфика кино требует от писателя огромной работы, и если киноорганизации хотят иметь хороший сценарий, то нужно на первых порах, при помощи опытных людей — помочь писателю овладеть этой самой спецификой и сценарной техникой. Главное нужны внимательное и чуткое отношение к работе автора, что совершенно необходимо для обоюдного роста.

Работа в кино увлекательна, она открывает перед писателем новые горизонты и требует от него напряжения всех творческих сил.

Овладеем техникой цветного кино

Создать благоприятную обстановку

Развитие цветного кино подвигается у нас настолько медленно, что если не напрячь сейчас всех сил, не сконцентрировать на этом участке необходимое внимание и достаточную помощь со стороны руководства, мы сильно отстанем от мировой техники цветного фильма.

Мы проявили непростительную близорукость по отношению к цветному кино в первые же годы, когда мы начали работать в этой области.

Никто не хотел понять нужности и своевременности этой работы, никто не верил «в положительный результат». Никто,—а в начале и цветники—не оценивал правильно всей трудности этого дела.

Когда сейчас вспоминаешь первые дни существования цветной лаборатории НИКФИ, в состав которой тогда входили Ф. Проворов и пишущий эти строки, и недоверчивое отношение к ней со всех сторон, положительно отказываешься понимать, почему нам вообще позволяли существовать.

Когда представляешь себе те условия, в которых тогда велась наша работа, на память приходит почему-то Робинзон Крузо... Печальная ассоциация!

Что касается производственников, то они отмахивались от цветников, как от назойливых мух. Тем больше выделяется З. Ю. Даревский, первый из директоров, рискнувший пустить первых советских цветников на производство. Он явно проиграл на этом: мы ему ничего тогда не дали, а получили многое и, в частности, — возможность сделать первые двухцветные куски, которые были показаны в конце 1931 года на 1 всесоюзной конференции по научной фотографии.

С этого момента отношение к цветному кино заметно изменилось. Стало модным иметь на фабрике цветную группу. Кто только не занимался в то время с'емкой цветных картин, главным образом мультипликационных! «Симфония мира» и «Кровообращение» в Ленинграде, «Песнь о блохе», в Москве. Даже в Узбеккино снимали «Хлопок». Работали без оборудования, без необходимых материалов «на одном энтузиазме». Цвет плавал, дышал, пропадал и появлялся самопроизвольно.

Ничто, разумеется, не дошло до экрана.

Нужно признаться, что чем больше таких снималось «картин», тем более обоснованным начинало казаться пренебрежительное отношение к цветной с'емке.

Впрочем, советские цветники не видели причин терять хладнокровие: за-границей дело тоже как будто не пошло дальше двухцветки «Мультиколора» и отдельных цветных частей в двух-трех картинах, при чем все это не блистало качеством.

Первым тревожным сигналом прозвучали американские трехцветные мультипликации «Кукарача», показанные на Московском кинофестивале. Материалы же, привезенные комиссией т. Шумяцкого, окончательно нарушили благодушие и спокойствие наших цветников.

С конца 1935 года работа сразу пошла настоящими темпами, многое было сделано для создания надлежащих условий работы, а главное, в корне изменилось отношение к цветному делу и к цветникам.

Все ли теперь обстоит благополучно? Конечно, не все.

Основным злом—общим для всех цветных групп—является отсутствие оборудования и слишком большие задержки с его изготовлением. Ряд машин, срок изготовления которых по приказу тов. Шумяцкого, истекал к 1 июля, не сдан, а отдельные об'екты задерживаются, по данным завода, больше чем на квартал, чем в очень трудное положение ставится наша группа.

В этой группе (Мосфильм) ведется работа по трехцветке, с двумя цветами, получаемыми виражным способом, и третьим—желтым, печатаемым путем гидротипии. Технологический процесс в основном закончен, но отсутствие гидротипной машины, необходимой не только для производственной работы, но и для уточнения технологии, тормозит все дело и вынуждает группу к совершенно нецелесообразному изменению плана, а при более длительной задержке с машиной—к простою.

Безусловно необходимо принять все меры к скорейшему изготовлению ленинградским заводом «Кинап» трехцветной с'емочной камеры, отсутствие которой обрекает всех на с'емку мультипликации без какой бы то ни было надежды выйти на натуру или в павильон.

Застрял в недрах фотокинохимического треста вопрос об изготовлении специальных сортов пленки для цветной с'емки—бипак и дипофильм, а также для изготовления матриц. Задание ГУКФ было дано еще в январе, но до сих пор мы продолжаем работать на импортном материале.

И, наконец, очень бьет нас из рук вон плохое снабжение Мосфильм. Не знаю, результат ли это плохой снабженческой работы или своеобразно понимаемой экономии, но ряда материалов мы вовсе не можем добиться, а многие химикалии получаются такого низкого качества, что их приходится самим очищать.

Необходимо в срочном порядке создать благоприятную производственно-техническую обстановку для дальнейшего развития работ по цветному кино.

Инженер Н. АГОКАС

Аддитивный способ НИКФИ

Современная кинотехника знает два метода цветной кинематографии — субтрактивный и аддитивный. Первый из этих методов дает окрашенный позитив, второй черно-белое изображение позитива.

Фильмы, снятые по аддитивному методу, должны проектироваться через окрашенные фильтры с помощью специальной оптики, а картины, приготовленные по субтрактивному методу, проектируются в нормальных проекционных аппаратах.

Из субтрактивных способов наиболее ценным и технологически освоенным является американский способ «Техниколор», предложенный Г. Т. Кальмусом в 1914 году, как двухцветный процесс и замененный в 1932 году более совершенным трехцветным процессом.

Хотя трехцветные фильмы, снятые по способу «Техниколор», достаточно удовлетворительны по своим «цветовым» качествам, однако, главнейшим недостатком их является высокая стоимость. Так первый трехцветный полнометражный фильм «Бекки Шарп» обошелся в 1.200.000 рублей, а короткометражная картина «Кукарача» стоила 100.000 рублей. Учитывая, что средняя полнометражная картина за границей обходится в 70.000 рублей, получается, что цветной фильм, снятый по способу «Техниколор», примерно в 10 раз превышает затраты на постановку обычной картины.

Огромные затраты на постановку цветной картины по способу «Техниколор» оказались под силу лишь трестам с мощной кинематографией США, имеющей большие рынки сбыта.

В Европе же, с ее более слабой кинематографией, субтрактивные методы цветного кино не получили сколько-нибудь большого распространения. Лишь в самое последнее время изобретателем Бела Гаспар сделана попытка добиться дешевого способа цветного кино «Гаспарколор».

Значительно большее распространение, чем субтрактивные методы цветного кино, имеют в Европе более дешевые аддитивные процессы. Среди последних получил распространение цветной процесс, разработанный французской фирмой «Франсита». Этот процесс сводится к с'емке трех изображений (соответственно через фильтры зеленый, красный и синий) на площади одного нормального кадра панхроматической пленки.

С полученного негатива производится печатание копий на обычной позитивной пленке контактным способом на существующих типах копировальных аппаратов. Для проектирования полученного фильма используют нормальные проекционные аппараты, при чем проекция осуществляется через три цветных фильтра специальным об'ективом, имеющий место параллакс отдельных изображений компенсируется регулировкой особого оптического устройства.

Сейчас фирма «Франсита» не только успешно закончила опытную разработку цветного процесса, но и осуществляет постановку нескольких цветных фильмов по этому способу.

Учитывая дешевизну и простоту аддитивного способа цветного кино, в НИКФИ в 1936 году было приступлено к разработке процесса с'емки и печатания по этому способу.

Основное отличие способа НИКФИ от существующих аддитивных методов цветного кино (в частности от «Франсита») заключается в том, что как с'емка, так и проекция производятся с помощью четырех фильтров. Таким образом аддитивный способ НИКФИ является четырехцветным, т. е. более совершенным, чем существующие другие способы.

Кроме того, большой интерес представляет оптическая система для с'емки и проекции цветных фильм, которая разработана инж. М. А. Гутманом.

В НИКФИ уже проведены предварительные с'емки по новому способу цветного кино. Полученные результаты позволяют сделать вывод, что качество цветопередачи при проекции достаточно высоко, а стоимость позитивной копии не превышает стоимости обычного черно-белого позитива.

Проф. Е. М. ГОЛДОВСКИЙ.

Преодолеем трудности

Сейчас я не буду подробно останавливаться на истории возникновения моего метода передачи цвета в кино. Это довольно обычная, несколько даже тривиальная история, изобретателя-одиночки.

Короче над своим методом я работаю 10 лет. Признание, а вместе с ним и возможность продолжать свои эксперименты в производственных условиях (до этого я работал дома) я получил только в прошлом году.

Разумеется, за 10 лет в процессе усовершенствования мой способ подвергался изменениям. Так, скажем, в начальной стадии моих опытов до 1928 года я пользовался аддитивным способом передачи цвета, позднее я перешел на так называемый субтрактивный способ.

Мною найден способ получения цветного позитива при помощи нанесения желатина на целлулоид. В этом, собственно говоря, заключается основной принцип моего метода трехцветки.

Большой своей удачей я лично считаю то обстоятельство, что применение моего метода при совершенно правильной передаче цвета (опытными с'емками это уже доказано) не требует ни импортного оборудования, ни импортных материалов.

В настоящее время я работаю над разрешением очень увлекательной, но вместе с тем очень серьезной и ответственной задачей.

Мой метод применяется уже практически в производстве первой серии советских трехцветных об'емно-мультипликационных картин. Я имею в виду фильм в двух частях «Лису и волк», который ставит Сарра Мокиль, «Завещание» (одна часть) в постановке Склюта и «Рыбака и рыбку» (три части) — Ваничкин.

Общее художественное руководство осуществляется заслуженным деятелем искусств тов. Птушко. Большая часть оформления выполняется художниками-палешанами, в частности, таким даровитым мастером, как Петр Баженов.

Все это — и самый масштаб задач, и сотрудничество с лучшими мастерами советской кинематографии и живописи, разумеется, не могло не увлечь меня.

И все же, к сожалению, есть обстоятельства, которые весьма отрицательно влияют на работу всей моей группы. Начну с самого существенного, с обеспечения группы аппаратурой. Аппаратуру изготовляет для нас московский опытный завод «Кинап» и ленинградский завод «Кинап». Если мы почти не имеем поводов жаловаться на первый завод, то о ленинградском нужно прямо сказать, что из-за несвоевременного выполнения им нашего заказа программа работ группы срывается.

По приказу тов. Шумяцкого ленинградский завод должен был сдать аппаратуру еще 1 июля с. г. Недавно вернувшийся из командировки мой ассистент тов. Шац сообщает, что нет почти никакой надежды на получение аппаратуры, хотя бы к августу. Это приведет к тому, что массовый выпуск в августе (как это намечалось по плану) фильма «Лиса и волк» не состоится.

Второй вопрос, который мне хотелось бы поднять, это отсутствие надлежащего помещения и о так называемых «мелочах».

По поводу помещения я распространяться не буду. Мне кажется, что комментариев не требуется, если я сообщу, что моя лаборатория размещена... в бывшей уборной. Я все же льщу себя надеждой, что это положение временное. По прибытии аппаратуры нам помещение обещают (заранее уверен, что без драки дело не обойдется).

Но что нас буквально тянет назад — это «мелочи», которыми мы все занимаемся по милости нашего отдела снабжения. Без всякого преувеличения можно сказать, что три четверти рабочего дня уходит у нас на добывание нарядов на пленку, на химикалии, и самое получение этих материалов. Все это вряд ли может способствовать развитию темпов и тем более стахановских методов в работе моей группы.

В заключение должен заявить, что все трудности, о которых я говорил выше, разумеется, не сломят подлинного энтузиазма, которым охвачен коллектив, работающий над первыми советскими трехцветными картинами.

Цветооператор Мосфильм
П. М. МЕРШИН.

Палки в колеса...

Огромное значение цветного кино настолько очевидно, что доказывать это нет надобности. Нет также нужды доказывать, как важно разрешение сейчас другой проблемы — изготовления аппаратуры для обработки цветных фильмов.

Как же заинтересованные организации помогают разрешению второй задачи? Приведем ряд красноречивых фактов.

Еще 16 января 1936 года ГУКФ особым приказом (№ 26/031) обязал Московский опытный завод киноаппаратуры изготовить комплект образцов опытных производственных машин на основе уже достигнутых к тому времени положительных результатов работы тов. Мершина. Попутно завод должен был изготовить машину для Ленфильм и одну машину для процесса по методу Н. Агокаса.

По каким путям и дорожкам, при помощи каких передвижных средств этот важный приказ шел из недр ГУКФ на завод, помещающийся на Лужниковской улице, неизвестно. Но попал он на завод в последних числах января! Потеряны были полмесяца, а приказ обязывал изготовить аппаратуру в кратчайший срок — к 1 июля с. г.

Принято считать, что если заводу дается какое-нибудь задание, то оно должно найти отражение в плане работы этого завода. Поскольку об изобретении тов. Мершина известно было задолго до 16 января 1936 года, естественно, было в план опытного завода включить и работы по изготовлению аппаратуры для трехцветного кино. Об этом, видимо, забыли и вспомнили только в марте.

Если заводу дается дополнительное, сверхплановое срочное задание, то оно дополнительно финансируется; тем более это следовало сделать для Московского опытного завода, не являющегося самостоятельной хозрасчетной единицей и не имеющего собственных оборотных средств. Финансирование этого завода производится отдельно по каждой теме, которую он разрабатывает.

Заводоуправление билось в тисках острой нехватки средств, напоминало, требовало. И только 8 марта ГУКФ издал приказ о финансировании изготовления и приобретения аппаратуры для цветных фильмов. Прямые потребители аппаратуры, изготовляемой заводами тоже мало содействуют выполнению заказа.

Мы имеем в виду Мосфильм. Этот основной потребитель аппаратуры для цветного кино по методу тов. Мершина не только не помогал заводу быстрее и лучше эту аппаратуру изготовить, но всячески этому мешал.

Сам тов. Мершин тесно связался с опытным заводом. Он успел отлично сработаться с коллективом, заводских конструкторов. Нередко он, вместе с ними, и с рабочими проводил ночи на заводе, содействовал срочному окончанию ответственного задания ГУКФ. Он помогал заводу, а опытные конструктора завода немало помогали тов. Мершину.

И вдруг 27 апреля дирекция Мосфильм отправила опытному заводу письмо за подписью тов. Блувштейна следующего содержания: «Настоящим сообщаем, что по распоряжению директора киностудии Мосфильм тов. Бабицкого работа наших сотрудников тт. Мершина и Агокаса по совместительству на вашем заводе воспрещена».

Надо ли доказывать, какой огромный вред наносится делу изготовления и освоения новой аппаратуры таким «засекречиванием» автора этой аппаратуры тов. Мершина? Надо ли доказывать всю нелепость такого запрещения; тов. Мершину не позволяют участвовать в изготовлении аппаратуры по его же чертежам советами, указаниями и проч.

Мосфильм должен отказаться от такого метода «содействия» цветному кино.

П. ЮЖНЫЙ.

Доклады о цветном кино

Весной этого года, на научных собраниях ВНИТОКФ, посвященных цветному кино и фото, перебывало свыше 100 работников цветного кино и смежных областей производства. Доклады были сделаны инж. Н. Н. Агокасом, оператором П. М. Мершиным, оператором Ф. Ф. Проворовым, доцентом Улитиным, иностранным специалистом Л. Моэном, Н. Н. Тихомировой и др.

После периода летних отпусков состоится ряд очередных докладов по вопросам цветного кино—тт. Дзиган и Вишневский сделают сообщение о методе цветного кино по Эйженю и др. Инж. Рабинович (Мосфильм) сделает доклад о лампах для цветос'емки, с передвижной диафрагмой. Инж. Колосов (НИКФИ) — о способе многослойной пленки типа Гаспарколор (многослойная пленка известного типа Кодахром) — осваивается инж. Ляликовым в Ленинграде. Инж. Валюс (Госкинопроект) предлагает сделать обзор способов цветного кино по методу дисперсии. Инж. Кудряшов (НИКФИ) — об электрическом экспозиметре НИКФИ и работе с ними и т. д.

ВНИТО кинофото выпускает размноженные стеклографическим путем сборники материалов по цветному кино, в которых опубликовываются доклады, сделанные на научных собраниях общества.

Открытие курсов трехцветного фильма

Для развития производства трехцветных фильм в наиболее технически оснащенных национальных кинорганизациях (Госкинпром, Грузии, Украинфильм, Белгоскино) и для передачи уже освоенного производством опыта, ГУКФ организовал при Мосфильме, курсы, по производству трехцветных фильмов.

Программа курсов рассчитана на полтора месяца. Она состоит из теоретической части и практического семинара на производстве. Среди 10 слушателей курсов — работники национальных кинорганизаций — инженеры-химики, художники-мультипликаторы, операторы.

20 июля состоялось открытие курсов. В своем приветственном выступлении начальник ГУКФ т. Шумяцкий обрисовал те большие и серьезные задачи, которые стоят перед советской кинематографией в связи с внедрением в производство трехцветного фильма.

Директор Мосфильм тов. Бабицкий ознакомил присутствовавших с программой курсов и условиями работы базы трехцветного фильма.

После открытия вступительную лекцию прочитал т. Агокас.

«Половодье», производство Одесской киностудии Украинфильм. Режиссеры Голуб и Садкович, оператор Туровцев. На снимке: арт. Е. Скоромная в роли Ольги и арт. Б. Безгин в роли Андрея.

Проверяем выполнение плана 1936 года

Покончим с отставанием

В студии Мосфильм почти все с'емочные группы работают сейчас с отставанием. Отстает (на 43 с'емочных дня, т. е. около 60 рабочих дней) сравнительно давно начатая производством картина «Зори Парижа» (реж. Рошаль); значительно опаздывает уже недавно начавшая работу группа фильма «Последняя ночь» (реж. Райзман).

Мы уже указывали на плохую организацию работы внутри с'емочных групп, в частности, по картине «Зори Парижа». Но есть ряд причин, подчас от группы не зависящих, которые серьезно тормозят работу.

По актовым записям можно, например, установить, что с 25 января по 2 февраля, у группы «Зори Парижа» был простой «из-за непредоставления павильона». Пять дней группа не снимала из-за «негодности декорации». Один простойный день отнесен даже за счет передачи осветительной аппаратуры другой с'емочной группе.

Опоздание на 8 с'емочных дней имеет и группа картины «Мужество» (реж. Марьян). С'емки фильма начаты 4 февраля. Должен он быть сдан 15 октября. Снята вся зимняя, летняя и весенняя натура и часть павильонных об'ектов. Сейчас снимается летняя натура в Звенигороде, откуда экспедиция вернется в ближайшие дни. Эта группа не избежала обычных трудностей с актерами. Но отставание ее могло бы быть меньше, если бы не хромало обслуживание подсобными цехами. Например, 26 и 27 июня с'емки были сорваны из-за того, что техническая база вздумала декорацию «палатка Штокмана» использовать... под жилье для рабочих. Бывали у группы задержки по часу и больше из-за неподготовленности декорации, из-за того, что в павильоне другая группа производила синхронные с'емки.

От плана отстает и группа фильма «Последняя ночь». К 15 июня в частности, должны были быть сняты об'екты «Смоленская площадь», «гимназия — зал», «вестибюль гимназии» и «улицы». К с'емкам одного из этих об'ектов группа приступила только 21 июля. И эта группа, которая должна признать долю своей вины в отставании от плана, страдает от неналаженности технической базы. Так, несколько дней группа была в простое из-за поздней сдачи столярным цехом паркета для зала гимназии. Кроме того, со значительным опозданием группе сдается, сложный, правда и хорошо выполненный, декорационный комплекс на натуре «Смоленская площадь». Подвела группу и лаборатория, задержавшая фонограмму «допрос Леонтьева» около трех недель.

Находящаяся в экспедиции в Средней Азии группа картины «Тринадцать» пострадала, в основном, от стихийных обстоятельств, из-за погоды (дожди, жара и т. п.). Лишь 28 мая вместо 3 марта, группа приступила к работе. На 1 июля выполнено только 37 проц. плана вместо 67.

15 апреля должна была быть готова картина «Дети капитана Гранта», которая с'емкой уже закончена. К 1 июля звуковой вариант был готов на 96 проц., немой — на 98,5. С тех пор идут монтаж и перезапись. Таким образом и в последней стадии производства группа, опоздавшая с окончанием с'емок, работает медленно. Медленно идут завершающие процессы и в группах «Заключенные» и «Поколение победителей».

Находящаяся на Камчатке экспедиция по картине «Девушка с Камчатки» должна была вернуться в Москву уже 20 июля. Из-за непогоды группа имела 90 простойных дней.

Только группа «Чудесница» (реж. Медведкин), находящаяся в экспедиции на Оке, вблизи ст. Дивово Ленинской ж. д. работает, по предварительным сведениям, в хороших темпах. Так, за пять с'емочных дней группой выполнен план 8,5 с'емочных дней. Но и этой группе угрожает снижение темпов из-за неудовлетворительной работы технической базы, которая задерживает подготовку для группы походного тонвагена.

Таким образом все с'емочные группы в студии Мосфильм, за исключением одной, идут с более или менее значительным опозданием. Как явствует из приведенных выше примеров, большая доля ответственности за это ложится на техническую базу студии, которая не справляется с обслуживанием с'емочных групп.

Пример столярного цеха, работающего без оперативного плана; до сих пор не имеющего производственных норм и расценок, является характерным для состояния всей технической базы студии.

Студия Мосфильм должна добиться резкого перелома. Строгая плановость во всех звеньях производства, создание условий, необходимых для развития ударничества и стахановского движения, сдельно-премиальная оплата труда — вот что необходимо в первую очередь для нормальной работы студии.

БОР. П.

Научно-исследовательские работы по цветному кино

Всесоюзный совет научных обществ об'явил соревнование на лучшую исследовательскую работу, сделанную к XX-летию Октября.

Среди включившихся в соревнование инженерно-технических работников ряд киноспециалистов занят темами цветного кино.

Инженер К. А. Колосов работает над темой: «Изготовление цветных растров для трехцветного кино». Инж. Кириллов, Цукерман и др. над темой «Цветным кино с применением диазо-соединений». Лаборант А. М. Ырченко занят разработкой своего метода цветного кино, которое в то же время будет и об'емным: «Цветное стереоскопическое кино с применением поляроида» (искусственного, поляризующего свет материала). Над проблемой цветной теле-кинопередачи и приема работают инженеры-конструкторы Л. С. Соколов и В. Н. Малявкин. Кроме того, некоторые кинотехники заняты вопросами массовой печати цветных фото: инженер А. Б. Борковский взял тему: «Получение цветной фотографии в производственном масштабе с помощью пигментных (нерастворимых в воде) красителей». Инж. Борковский и Федулов работают над темой «Получение цветной фотографии с помощью анилиновых красителей.

Против зазнайства и самоуспокоения

Теперь по окончании работы над первым советским цветным фильмом «Соловей-Соловушко» уместно оглянуться на пройденный путь, наметить ближайшие задачи, которые стоят перед киноработниками в деле дальнейшего освоения более совершенных методов цветной кинос'емки.

Пройден самый первый, но очень важный, этап в развитии нашего цветного кино. Закончено производственное освоение двухцветки.

Начало работ по цветному кино в студии «Рот-Фронт» протекало при явно недостаточном внимании к этому делу. Надо было доказывать самое право на существование цветного кино. Огромные трудности выпали на долю автора этой статьи, ибо он работал не только цветооператором и руководителем всех лабораторных процессов цветос'емки, но и конструировал машины для обработки цветного позитива.

Остановившись на разработке и освоении двухцветного субтрактивного метода, мы ни в какой степени не раскаиваемся в этом. В то время начинать работу сразу по трехцветному методу при нашей весьма слабой технической оснащенности было бы крайне неосмотрительно и не реально.

Путь, который пришлось пройти от получения первых удовлетворительных кадров до массовой печати синхронных копий, был очень и очень длинен. Трудности усугублялись тем, что экспериментальная работа, проведенная до с'емок, была недостаточна и ряд сложных вопросов решался на-ходу.

Перед основными работниками группы «Соловья-Соловушко» встали вопросы, — как же использовать цвет драматургически, использовать цвет творчески. Разумеется, пока кардинальные вопросы цветопередачи, т. е. передачи раскраски снимаемого об'екта, не были разрешены, творческие задания не могли ставиться во всем об'еме. Пришлось пересматривать многие старые принципы работы.

Значительно возросла и усложнилась роль оператора. Встали совершенно новые вопросы цветокомпозиции кадра, которые надо было увязать с линейной и тональной композицией. Встали совершенно новые вопросы цветотонального разрешения отдельных эпизодов. Потребовалось значительно точнее экспонировать и заботиться о цветоделенности негативов. Сильно усложнился самый технический процесс с'емки из-за трудностей наводки на фокус, из-за громоздкости аппаратуры, из-за значительно большего количества света, из-за необходимости учета спектрального состава источников света.

Несмотря на то, что, особенно в начале с'емок, работа носила экспериментальный характер, производство диктовало свои жесткие требования: каждый день необходимо было снимать определенное количество кадров, выполнять план.

Очень тяжело обстоял вопрос с людьми. Как и следовало ожидать, лучше всего себя проявила молодежь, которая не страдает скептицизмом и которая с охотой берется за новое и действительно интересное дело.

Необычайные трудности были с пленкой. Считавшаяся достаточно солидной, германская фирма «Агфа» оказалась не на высоте положения и поставляла пленку совершенно не стандартную, с недопустимыми колебаниями и отклонениями контраста, чувствительности и широты.

*

В освоении двухцветки мы совершенно правильно поставили перед собой некоторые важные задачи. Это—передача цвета лица, т. е. правильная передача портрета, и передача нейтрально-серых тонов и тонов с малой цветовой насыщенностью.

В игровом цветном фильме, где актер занимает одно из главных мест, передача цвета лица крайне важная и ответственная задача.

Задача передачи серых тонов, как это ни странно, для цветного кино особенно сложна. Без решения ее кадр будет излишне ярким, грубым и олеографичным. Но, несмотря на ряд технических недостатков в фильме «Соловей-Соловушко», нам все же кажется, что в лучших кадрах (кадры дождя и тумана, некоторые портреты Груни) эти проблемы для двухцветки решены достаточно удовлетворительно.

Учитывая это, мы думаем, что ряд киноработников, безусловно, не прав, отмахиваясь от двухцветки. Равняясь по этим лучшим кадрам, двухцветка еще может существовать достаточно долго. Кроме того, двухцветка на сегодня уже относительно проста и дешева.

Несомненно, даже самая замечательная двухцветка ни в какой степени не является вполне совершенным методом. Работы по трехцветке должны форсироваться всемерно. Но тем не менее в ряде областей,—в хронике, в детском фильме—с помощью двухцветки можно получить очень неплохие результаты. Конечно, для этого необходим учет всех плохих и хороших сторон двухцветки, умелый выбор снимаемых об'ектов и безусловное знание тех искажений в цветопередаче, которые кроются в этом методе.

Двухцветка вполне освоена производственно. Натыкаться на те подводные камни, которые мы встречали в нашей работе, больше уже не придется. И нам кажется, что до полного освоения трехцветки и начала массовой работы по ней, некоторые из национальных студий, студии хроники могут и должны организовать цветные лаборатории и начать работу по малометражным двухцветным фильмам.

★

1935 и 1936 годы в Америке явились годами полного производственного освоения трехцветки.

После первого игрового цветного фильма «Кукарача», Техниколор выпускает полнометражные цветные фильмы: «Бекки Шарп», «Одинокая сосна», «Танцующий пират» и ряд прекрасных цветных мультипликаций (в Англии организуется филиал Техниколора и ряд фильмов запускается в производство).

Эти картины стоят очень высоко технически, очень чисто сработаны в цветовом отношении и, несмотря на некоторые недостатки (передача цвета кожи в портрете), которые должны быть учтены советскими кинематографистами, представляют собой вполне производственное решение проблемы трехцветки.

Несмотря на сдвиги в работе по освоению советской трехцветки, несмотря на то, что ГУКФ оказывает сейчас вопросам цветного кино большое внимание, все же темпы производственного освоения трехцветки явно неудовлетворительны.

Мы так сильно отстали от Америки, что дальше это терпеть нельзя. Догнать Америку в выпуске игровых трехцветных фильмов, в разработке технологического процесса, дающего действительно высококачественный результат, — важнейшая задача, дело советских, к сожалению еще немногочисленных, работников цветного кино.

К XX-летию Октябрьской революции мы должны выпустить игровой художественный цветной фильм. И эта задача определяет все планы и сроки наших работ по трехцветке. Советская кинематография в параде искусств должна рапортовать перед партией и правительством об освоении трехцветки.

Это задание даже при самых строгих и высоких требованиях к его качеству может и должно быть выполнено.

Хотя работы по трехцветке в студиях Мосфильм, Ленфильм и Союздетфильм продвинулись довольно далеко, все же необходимо предостеречь многих товарищей от излишней их переоценки. Наличие в одном кадре многих цветов—красного, синего, желтого, фиолетового и зеленого—еще ни в какой степени не решение проблемы трехцветки.

Трехцветка должна, конечно, передавать яркие цвета, но она должна передавать и нежные тона. Она должна иметь мягкую цветопередачу и не утрировать окраску снимаемого об'екта. Без передачи нейтрально-серых тонов (что для трехцветки еще более трудно, чем для двухцветки) художественное значение трехцветного метода будет крайне ничтожно.

Понять разницу между живописью и олеографией необходимо всем лаборантам, всем работникам цветного кино. Цветное кино вливает в кинематографию новую свежую струю, новый совершенно замечательный фактор эмоционального воздействия. Цветной кинематограф, приобретая цвет, приобретает безусловно значительно больший удельный вес, как искусство. Но без правильно ориентированной техники результат может быть плачевный.

И доработка методов трехцветки должна быть просмотрена с этой точки зрения. Новая техника должна дать действительно художественные результаты.

★

Мы думаем, что существующая разобщенность в работе отдельных групп и лабораторий, в наших советских условиях совершенно недопустима. Каждая лаборатория непременно хочет дать что-то свое и крепко держится за это «свое», с большим трудом признавая свои ошибки. Как это ни странно, отдельные группы до сих пор не делятся опытом, а варятся в собственном соку.

Мы не хотим и не умеем учиться на чужих ошибках. Каждая группа во что бы то ни стало хочет все процессы провести у себя, часто повторяя уже кем-то давно пройденные ошибки. Притти в чужую лабораторию и просто спросить «каким красителем сделана эта проба?», среди цветников считается чуть ли не дурным тоном. В наших условиях, повидимому, было бы значительно целесообразнее создать большую об'единенную цветную лабораторию, чтобы опыт отдельных лучших работников можно было «сложить в один общий котел».

Сейчас открываются курсы цветного кино для работников национальных студий. Это втянет в работу по цветному кино новый круг людей. Начнется работа на местах. В связи с общим оживлением вокруг цветного кино, ряд изобретателей присылает свои изобретения. Мы думаем, что для руководства и увязки всех работ, для обсуждения отдельных конструкций и машин, крайне желательна организация при ГУКФ специального технического совета по вопросам цветного кино.

Надо немедленно начать работу в крупном масштабе на всех фронтах. Необходимо подумать о новых источниках света, разработать метод изготовления цветных фильтров для осветительной аппаратуры, применять эффективные угли, провести большое количество экспериментальных с'емок. Проблема цветного кино должна быть поставлена во всей широте и перед другими областями промышленности: перед электрокомбинатом им. Куйбышева, Кудиновским заводом углей, Анилтрестом, Вохимфармом и т. д.

Надо позаботиться о будущих кадрах—[illegible], цветоустановщиках, лаборантах. Необходимо во все общие курсы техучебы ввести разделы цветного кино.

Наконец, надо повысить внимание к работникам цветного кино, целиком разгрузить их от административных вопросов, дать им возможность, повышать свою квалификацию и расти.

Совершенно особо стоят проблемы советской пленки для цветной кинематографии, кинос'емочной аппаратуры и цветное оборудование. Фотохимтрест обязан провести совещание с работниками цветного кино и освоить выпуск негативной и позитивной пленки.

Работы Киномехпром ни в какой мере не внушают уверенности в сроках. Кинос'емочная камера запроектирована с трехметровыми кассетами, без учета опыта московских студий, что совершенно недопустимо и делает камеру практически неудобной и тяжелой в работе. В этом вопросе, повидимому, крайне желательно прикрепление к конструированию камеры консультанта-производственника, который сможет сигнализировать о всех допущенных с точки зрения производства ошибках и осуществит живую связь завода со студией, а также проведет испытание камеры на заводе.

Словом, нужна упорная работа на основе серьезной научной базы. Надо четко поставить перед собой производственные задания и возможно скорей подойти к их разрешению. Необходимо привлечь к этой работе новых специалистов химиков, полиграфистов—конструкторов, всемерно использовать опыт Америки, быть может, послать в техническую командировку двух—трех специалистов.

Собрания работников цветного кино, происходившие на-днях у тов. Шумяцкого, станут важным этапом в нашей работе. Цветники с еще большим энтузиазмом возьмутся за работу. К XX-летию Великой Октябрьской революции трехцветка должна быть целиком производственно освоена. И тогда наиболее массовое из искусств—кино—советское цветное кино сможет с еще большей полнотой и яркостью отобразить нашу радостную и красочную жизнь.

Федор ПРОВОРОВ
Цветооператор и руководитель трехцветной лаборатории Союздетфильм.

ВОСПИТАНИЕ АКТЕРОВ — НЕОТЛОЖНАЯ ЗАДАЧА

Наш опыт

(Беседа с Г. М. Козинцевым)

Вряд ли нужно еще раз повторять, что положение с актерами на кинопроизводстве катастрофично. Актеров нехватает. Из этого положения обычно находили один выход — приглашали на роли в кинокартинах актеров театра.

Казалось бы, единственным логическим выходом из создавшегося тяжелого положения **является воспитание и создание своих собственных кинематографических актерских кадров.** Однако, это совершенно бесспорное мероприятие до последнего времени вызывало, если не возражения, то, во всяком случае, встречало весьма прохладное отношение. Вопросами подготовки кадров киноактеров никто как следует до сих пор не занимался. Год назад дирекция студии Ленфильм предложила мне взять на себя руководство актерской школой. Ощущая на опыте своем и своих товарищей отрицательные стороны отсутствия настоящих, квалифицированных актеров звукового кино, я, несмотря на занятость подготовкой к постановке картины «Возвращение Максима», взялся за эту работу.

Первым и главным для меня было создание точной и проверенной опытом, программы преподавания. Мне было ясно, что ни полная, ни критическая учеба, у театра, ни дилетантская студийная работа без плана, никакого результата не дадут. Нужно было создать настоящую профессиональную, тесно связанную с запросами производства, программу обучения. Не выдумывать ее, оперируя, хотя бы самой богатой фантазией и самыми смелыми экспериментами, а обобщить лучшее из опыта американской кинематографии эпохи ее расцвета. Много можно было извлечь и из опыта ленинградской кинопедагогики, давшей свои результаты в работе ряда достаточно справдавших себя актеров, использовав, конечно, и всю огромную культуру театра.

В основу всей работы мастерской был положен точно разработанный и обязательный для всех педагогов план. Обсуждение, развернувшееся после просмотра итогов семимесячной работы мастерской, показало, что план этот дал хорошие результаты.

«Две сиротки». Учебная работа актерской мастерской Ленфильм под руководством т. Козинцева. На снимке: арт. Немченко.

Сомнения в целесообразности подобной работы сегодня, к счастью, уже отпали, и мы имеем со стороны руководства Ленфильм внимательное и теплое отношение к нашей работе. Теперь происходят парадоксальные вещи: если кинопроизводство вообще стоит в затруднении перед тем, как заставить режиссеров снимать наличные актерские кадры, то затруднением для нашей мастерской является проблема, как удержать режиссеров от с'емки наших учеников до окончания ими курса.

Завершив первый год (вернее 7 месяцев работы) мастерская очутилась на распутье. Ее будущая судьба может сложиться двояко: либо дальнейшее существование в таком же виде, т. е. в виде кустарной мастерской, не имеющей даже собственного помещения, либо подлинный рост и создание на базе мастерской настоящей киноактерской школы.

Дальнейший рост мастерской связал с вопросом о новых педагогах, так как наш опыт показал, что бесперебойная, плановая работа возможна только при наличии нескольких педагогов, ведущих основной предмет по единому плану. Так было на нашем курсе, где вместе со мной работали режиссеры А. Зархи и И. Хейфиц.

Ф. Эрмлер торжественно заявил, после показа работы мастерской, что он все свое свободное время посвящает работе по подготовке киноактеров. Личное участие Ф. Эрмлера в педагогическом составе конечно, сильно расширит возможности мастерской. Думаю, что удастся привлечь к педагогической работе, знающего и понимающего искусство актера, С. Герасимова и ряд кинорежиссеров.

Другим трудным вопросом для мастерской является вопрос о помещении. Не только расширять работу, но и продолжать ее в имеющемся помещении вряд ли целесообразно.

И, наконец, третье — это вопрос приема. Прием в мастерскую должен производиться не только в Ленинграде, но и по всему Союзу. Требования кинопроизводства таковы, что отбор должен быть исключительно тщательным. Проведение же приема по всему Союзу связано с устройством общежития и другими организационными мероприятиями.

Дальнейшая судьба мастерской находится целиком в руках руководства киностудии и ГУКФ. Работники мастерской готовы отдавать все свои силы этому большому и важному делу.

Первые шаги

Едва ли найдется в кинематографии дело более важное и необходимое, чем подготовка актерской молодежи. И в то же время, нет в советской кинематографии страницы более досадных, полных ошибок и неудач, чем история, много раз возникавших и много раз погибавших, киноактерских школ и студий. Безответственный прием молодежи, произвольное экспериментирование педагогов, потерянные годы жизни, выпуск неудачников, исковерканные человеческие биографии, и необходимость для кинематографии снова и снова прибегать к помощи испытанных актеров театра.

Вот почему не без тревоги шли мы, на состоявшийся недавно, просмотр первых ученических работ актерской мастерской, под руководством Г. М. Козинцева.

Исключительно радостное впечатление произвел этот просмотр. Группа — маленькая. В ней всего 15 человек. И эти пятнадцать отобраны из многих сотен молодежи, прошедших через испытательную комиссию. Строгость отбора — вот первое, что может застраховать актерскую мастерскую от производства неудачников. И эта строгость должна быть помножена еще на требовательность в течение всего периода обучения. Учиться и кончать мастерскую должны только такие молодые актеры, которые, действительно, могут вырасти в мастеров кинематографии. Всякий либерализм здесь окажется вдвойне вредным впоследствии.

И в мастерской Г. М. Козинцева бесспорно есть молодежь, которая, упрямо и настойчиво работая, сможет войти в творческую историю нашей кинематографии.

Но что, может быть еще важнее, — в работе мастерской есть ясная принципиальная установка ее руководителя и зрелое профессиональное умение превратить принципиальную установку в педагогическую практику. Г. М. Козинцев и ближайшие творческие сотрудники его по мастерской — режиссеры А. Зархи и И. Хейфец — стремятся научить будущих актеров искусству строить реалистический образ. Но они идут к этой цели продуманными и своеобразными путями: они стремятся опереться на народное искусство, на фольклор. Материалом ученических работ в значительной мере является фольклор: «солдатские разговоры», сказки и т. д. Они стремятся опереться на драматургию, в которой подчеркнуто-конкретные краски характеров раскрываются в четком и стремительном действии.

Значительная часть просмотра была посвящена поэтому «Двум сироткам» Деннери. Эта работа должна научить кинематографическую молодежь наибольшей простоте, сжатости и ясной силе выражения. То, что делает эта молодежь в «Двух сиротках», в сценке из Чехова («Злоумышленник»), в новелле Джека Лондона («Убить человека») — это лаконично, но без схемы, — конструктивно, но без формалистической вычурности и, главное, — полно правды человеческих страстей, но без бытового мельчания, разжиженных переживаний и размениваний на пустяки.

Чрезвычайно любопытно было бы сравнить показанный отрывок из Джека Лондона хотя бы с кулешовским «По закону». Такое сравнение прекрасно показало бы путь кинематографической педагогики к реализму, характерности, содержательности, к тому лаконизму, который не вытравляет смысла, а, наоборот, подает его необычайно весомо и значимо.

Первый просмотр — итог, недолгой, семимесячной работы мастерской, — неоспоримо показал, как нам кажется, что мы имеем в маленькой группе Г. М. Козинцева зерно серьезной и настоящей киноактерской школы. Ее обязательно надо укрепить и расширить. Надо провести набор молодежи в масштабе не Ленинграда только, а и всей страны. Необходимо отобрать лучших из десятков тысяч чтобы быть уверенным в том, что отобранные действительно не напрасно потратят годы работы, а кинематографии не напрасно будет работать с ними. Нужна материальная помощь мастерской. ГУКФ мог бы на ее базе создать серьезную киноактерскую школу.

АДР. ПИОТРОВСКИЙ.

НА МОГИЛЕ Н. А. ЗАРХИ

Ровно год назад трагически погиб один из лучших представителей советской кинодраматургии засл. деятель искусств Н. А. Зархи.

20 июля, в день годовщины смерти Н. Зархи, на его могиле, на Новодевичьем кладбище, состоялась гражданская панихида памяти покойного.

На могиле собрались друзья покойного, члены его семьи, писатели, кинодеятели. Среди собравшихся Вс. Вишневский, В. Киршон, зам. предс. ГУКФ тов. Усиевич, драматург Лернер, Амаглобели, сценаристы Леонидов, Херсонский, Трофимов и многие другие.

Траурный митинг открыл драматург В. Киршон. Он начал свое выступление воспоминанием об одной из последних встреч с Н. Зархи, когда покойный призывал драматургов к взаимной чуткости, к творческой сплоченности драматургической среды. Зархи, сценарии которого еще долго будут служить примером для всех, посвятивших себя кинотворчеству, с предельной требовательностью относился к своему труду, к профессии драматурга. Исключительно выпукло, — говорит тов. Киршон, — Зархи умел нарисовать образ. Пудовкин не мог бы создать своего фильма «Мать», если-бы не имел замечательного сценария Зархи. Зархи так экранизировал повесть Горького, что на основе его сценария удалось создать шедевр нашего кино. Всей своей замечательной работой Зархи доказал, что киносценарий такое-же художественное произведение, как роман и повесть...

Тов. Киршон закончил свое выступление выражением уверенности в том, что все посмертные произведения покойного писателя будут осуществлены в кино.

Крайне взволнованный Вс. Вишневский говорит о безвременно погибшем друге, он говорит, о большой культуре Зархи, о широком кругозоре советского мастера киноискусства, мастера, который фильмом «Мать», немало способствовал поднятию авторитета нашей советской родины за границей.

Вс. Вишневский говорит, что он посетил недавно в Лондоне те места, где Зархи в свое время черпал материал для своей превосходной пьесы «Улица радости». Зархи прекрасно умел видеть жизнь и ярко ее отображать. Вс. Вишневский говорил о большой требовательности Зархи к себе, как к художнику, о том, что эта его черта обязывает нас к любовному отношению к его наследию. В частности, с оправданной резкостью, тов. Вишневский протестовал против того, что экранизация последнего произведения Зархи «Самый счастливый» сильно задерживалась по вине киноорганизаций. Он обещал приложить все старания к тому, чтобы способствовать созданию по сценарию Зархи «Самый счастливый» в 1937 г. фильма высокого класса.

Выступавший от имени руководства советской кинематографией тов. Усиевич обещал, что сценарий «Самый счастливый» будет к 1937 году воплощен в большое произведение. Этим произведением будет создан лучший памятник выдающемуся кинодраматургу Н. А. Зархи.

Б. Ц.

«Поколение победителей», реж. Б. Строева, производство Мосфильм. На снимке: эпизод из фильма «Женевский вокзал», декорация художников Жеренок и Шпинель.

«Том Сойер», режиссер Л. Френкель, производство киевской киностудии Украинфильм. На снимке: арт. театра Мейерхольда В. Родд в роли негра Джимма.

Образ в кинохронике

Отставание кинохроники уже давно стало предметом обсуждения печати и общественности. Это отставание не случайно. Работа по трафарету; штампы и схематизм глубоко внедрились в кинохронику. Происходит это из-за неумения и нежелания углубленно изучать нашу действительность, из-за неумения увидеть социальные и культурные сдвиги, из-за отсутствия творческой идеи, определяющей структуру сюжета, из-за погони за экзотикой. Хроника все еще выпускает часто материал, лишенный познавательного значения, являющейся кинопублицистикой второго сорта.

Излюбленный творческий прием кинохроникеров — лобовое сопоставление «старого» и «нового», построенный не всегда на убедительном контрасте, превратился уже в знакомый, примелькавшийся штамп. Не случайно режиссеры двух самостоятельных выпусков («Советское искусство» № 1 за 1936 г. и «Радостное детство») прибегают к одному и тому же приему. Сначала показывают безрадостное прошлое в картинах художника, а затем сегодняшний день.

Неудачны были до сих пор все попытки хроники дать кинопортрет нового человека. Вначале показ нового человек сводился к демонстрации его производственных достижений, оторванных от обстановки, в которой живет и работает тот или иной ударник или стахановец. Почувствовав порочность такого метода, хроника ударилась в другую крайность. Герой показывается сначала дома, за чайным столом или утренним туалетом, а затем на производстве. Но и этот путь не привел к желаемым результатам.

Не менее стойкую штампованную форму приобрел жанр так называемого киноинтервью, где герой с'емки становится перед аппаратом и по знаку режиссера или автора-оператора (причем это чувствует и зритель) произносит более или менее искусственно и натянуто заранее приготовленную тираду (З. Воскресенская у паровоза). Очень редко в таком интервью звучат настоящие нотки. Как, например, Махоткин перед отлетом в Арктику.

В нашей стране происходят огромные сдвиги. Растет культурный уровень огромных масс трудящихся. Уже есть у нас немало колхозных семей, в которых имеются свои ученые, инженеры, летчики, врачи, командиры Красной Армии. Жизнь стремительно и бурно идет вперед. И совершенно ясно, что строить показ сегодняшнего дня на одних противопоставлениях того, что было до революции и того, что есть теперь, уже нельзя. Нельзя сейчас показывать культурный рост деревни так, как это дает киножурнал «Социалистическая деревня» в одном из номеров, демонстрируя как Миля Шевченко чистит зубы или как пудрится колхозница... Нужно отказаться от штампа и в хронике на национальные темы, отказаться от элементов экзотики в ней. Следовало бы дать девушку-националку, ее рост, показать, как она стала инженером, врачом, орденоносным мастером хлопководства.

Операторы хроники, не оглядываясь ежеминутно назад, должны уметь видеть всходы нового быта, новых культурных навыков, новые достижения и победы в национальных республиках.

От пройденного этапа, поисков экзотического материала, пора перейти к раскрытию и утверждению полнокровных образов новых людей социалистического коллектива, к показу жизни нашей прекрасной страны.

Хроника обязана оперативно донести до зрителя те образы эпохи, которые необходимо запечатлеть как великое историческое наследство.

Все, что фиксируется на пленке должно быть проникнуто и согрето чувством великого советского патриотизма.

— Как интересно, как хорошо жить в нашей стране, — вот что почувствует тогда зритель, уходя из зала.

Для этого нужно показывать новых людей нашей родины, ставших активными участниками социалистического строительства, показывать, как стирается грань между умственным и физическим трудом, как уничтожается противоположность между городом и деревней, т. е. запечатлеть на пленке все то, что составляет содержание второй пятилетки — эпохи изживания пережитков капитализма в экономике и сознании людей.

Лозунги защиты социалистического отечества, воспитания молодежи в духе советского патриотизма, воспитания отважных, преданных родине бойцов — должны найти в первую очередь отражение в работе хроники.

180 национальностей нашей страны живут в тесном братском союзе одной семьей. Задача хроники — отразить в своей работе это замечательное братство народов, расцвет культуры и строительства наших национальных республик, далеких окраин нашей страны.

Обо всем этом должен помнить хроникер на каждом этапе своей работы и за отбором темы в производстве и в просмотровом зале, принимая журнал. Тогда кинохроника будет работать на нашу великую эпоху.

ЗРИТЕЛЬ.

Актер А. А. Файт в роли полковника Скуратова в фильме «Тринадцать».
Рис. П. Галаджева.

НУЖНЫ ФИЛЬМЫ О ВРЕДЕ АБОРТА И О РАДОСТИ МАТЕРИНСТВА

Двенадцать лет прошло со времени выпуска нашего первого фильма об аборте. Что побудило меня в 1923 г. написать сценарий «Аборт»?

В силу ряда экономических причин в тот период наблюдалось значительное количество абортов со всеми вытекающими отсюда последствиями. Эти последствия были тем страшнее, что аборты производились подпольно, часто в совершенно недопустимых условиях, лицами невежественными в медицинском отношении. Росли случаи калечения женщин, росла смертность от аборта.

Как известно, закон от 18 ноября 1920 года, учитывая эти обстоятельства, разрешил, как временную меру, операцию аборта, так как «моральные пережитки прошлого и тяжелые экономические условия настоящего еще вынуждают часть женщин решаться на эту операцию» («Собрание узаконений», б.V. № 90, ст. 471). Ко времени создания нашего фильма «Аборт» (1923—24 г.) в стране еще не было достаточного количества родильных домов, яслей, детских садов, очагов. Последствия экономической разрухи сказывались в сильной мере: рост абортов продолжался, подпольный аборт у знахарок, повитух и бабок пышно процветал. Все это привело тогда к мысли о необходимости создания такого фильма, который бы в научно-популярной форме убедительно показал весь огромный вред этой операции. Наш фильм бил в самую точку. Отмечая вредность аборта, где бы и кем бы он ни производился, фильм ополчился против легкомысленного отношения к аборту, как пустяковой операции.

Отклик на этот «первый научно-популярный фильм Госкино» был исключительный. Фильм проник в самые отдаленные уголки СССР, всюду вызывая огромный интерес. Сотни писем от женщин, отказавшихся после просмотра фильма об аборте, получал и автор этих строк.

«Правда» 10/XII 1924 года в рецензии о фильме писала: «Если учесть, что аборты приняли сейчас характер широчайшего социального бедствия — выпуск этой картины надо признать вполне своевременным, ее надо приветствовать».

Прошло двенадцать лет.

Как изменилась наша страна! Россия нэповская стала Россией социалистической. Уничтожена эксплоатация человека человеком, сильно повысился политический и культурный уровень населения, растет материальное благосостояние трудящихся. Все это позволило поставить вопрос об аборте по-новому.

Обсужденный миллионами трудящихся нашей страны проект закона о запрещении абортов и т. п. стал законом. Теперь особенно необходимо провести широчайшую раз'яснительную и воспитательную работу о вреде аборта, об опасности подпольного аборта, об огромном значении мероприятий нашего государства, по улучшению охраны материнства и младенчества, материальной помощи роженицам и многодетным и т. д.

Кинематограф, сыгравший уже такую положительную роль в борьбе с абортами, должен с большой действенной силой на новой основе дать бой пережиткам прошлого, остаткам некультурности, еще сохранившимся среди части трудящихся.

Кроме нового научно-популярного фильма об аборте, сейчас должны быть созданы и фильмы о наших детских яслях, садах, об обезболивании родов, о радости материнства и т. д.

Д-р ГАЛКИН.

От редакции. Мы считаем предложение д-ра Галкина весьма своевременным и заслуживающим самого серьезного внимания. Трест Союзтехфильм должен срочно обсудить вопрос о включении такого рода фильмов в производственные планы своих студий. Ждем от треста сообщений о принятых мерах.

Судьба актера

«Вдруг» в кинематографии не стало актеров. Т. е., конечно, не совсем вдруг. Для этого понадобилось десятки раз сокращать актерские штаты, переквалифицировать способных молодых людей в ассистенты, помрежи, администраторы и... в режиссеры технических фильмов. Для этого понадобилось закрыть актерский факультет ВГИК.

Даже некоторые руководители студий, прилагавшие неоднократно свою руку к распылению актерских кадров, стали теперь заявлять, что именно отсутствие киноактера, главным образом, тормозит развитие кинематографии. Забеспокоились и заволновались и режиссеры. Создаются специальные департаменты, актерские труппы и даже кинематографические театры.

В суматохе забыли лишь об одном. О том, что в кинематографии есть настоящие, весьма квалифицированные актеры. Говоря об этом, мы имеем в виду не только молодых.

Правда, и тут мы недавно были свидетелями блестящего примера. Молодая актриса Мельникова, ходившая несколько лет по фабрике вместе с другими вгиковцами, «случайно» попала в роль, и «случайно» оказалась весьма и весьма полноценным работником.

Нет, мы имеем ввиду и тех, кто пришел в кинематограф давно, которые имеют в нем имя и биографию. Почему они забыты — может быть «они вышли из моды», может быть те режиссеры, с которыми они когда-то делили успех, устремились за новыми именами в припадке того режиссерского «старательства», о котором сказано в передовой № 34 газеты «Кино»? Но эти мастера существуют, они хотят и могут работать.

Невольно вспоминаешь раньше всего двух актеров, совершенно разных по амплуа, по методу работы. Актеров двух разных школ. Но в прошлом у обоих одинаковый успех, громадная интересная работа, любовь зрителя, и одинаковая судьба — долгое противоестественное актерское молчание. Самый факт, что биография двух крупнейших наших киноактеров кончилась пять лет тому назад, заставляет призадуматься о многом.

Заря советской кинематографии. 1925 год, еще не было «Броненосца Потемкина». Еще только в перспективе были и «Мать», и «Арсенал», и вся большая немая советская кинематография. Шли споры об актере и типаже и большинство кинематографистов высказывалось за типаж. И, поэтому, особенно запоминаются те работы, в которых мы видели яркое и полноценное актерское мастерство. Тогда вместе с картиной «Крест и маузер» в кинематографию вошел актер Рогожин. Он играл вначале роли врага, шпиона и диверсанта.

А по гамбургскому счету в кинематографию сразу пришел мастер. Это было главное, что отличало Рогожина от многих других, тогда же появившихся актеров. Его многолетний опыт театральной работы помогал ему стать по-настоящему кинематографистом. Его актерский облик тех лет складывался не только из замечательной внешности, но в первую очередь — из интереснейшей, специфичной манеры работать. Рогожин — актер очень большого темперамента. Он всегда умел подчинить его железной логике. Это был актер большого ума и воли. Ксендз Шур был им мастерски вылеплен. Актер не демонстрировал своего «отношения» к изображаемому герою. Нет, это отношение органически складывалось у зрителя при виде того, как Рогожин — манерой держаться, походкой, мимикой изображал врага и лепил его реалистически. Темперамент, развитый в театре, Рогожин совместил с принципами кинематографа. Он был экономен и четок.

Потом он очень много снимался. Но работал он на «Житной» фабрике тех лет, на той фабрике, которой «не ко двору» пришелся Юткевич, которая упустила начавших работать на ней Кулешова, Пудовкина и Барнета, которая не распознала в москвичах Васильевых будущую гордость Ленфильма и всей советской кинематографии. Это была фабрика, делавшая ставку на Касьянова, на Широкова и т. п. Фабрика делала ставку на так называемый честный середняк и она делала по-честному плохие картины. В этих-то картинах и пришлось, главным образом, сниматься Рогожину. Можно ли было хорошо сыграть у режиссера Владимира Широкова в картине «Шиворот-навыворот», которая была дикой смесью натурализма и формализма. Метафора реализовалась в ней так — «в воздухе повис топор» и наивный режиссер вешал в воздухе обыкновенный топор. Рогожину наклеивали специальную челюсть, заставляли его ходить утрированной старческой походкой, в дико сделанном, нелепом парике и бороде. И таких картин было большинство. Актер переходил от одного режиссера к другому. Иногда он попадал к мастеру и тогда запоминалась его уверенная, спокойная манера работать, его отчетливый актерский почерк. Это особенно сказалось в картине «Предатель». Рогожин выиграл на фоне искусственной бутафории и цветных бумажных вееров. Выиграл своим мастерством и своим реалистическим рисунком.

Через серию ролей проходит его работа у Преображенской и Правова. Там актер многого добивался как во внешнем рисунке, так и в движении своего актерского образа. Но общий налет натурализма, лежавший на работах этих режиссеров, мешал Рогожину по-настоящему развернуться. Актер начал выходить из моды. Как основательно забыты имена многих из названных мною, вместе с ними незаслуженно забыто и имя актера Рогожина. Вот уже шесть лет ходит по Потылихе уверенный мастер, актер, который еще внутренне молод и может многое дать, а мимо него проходят режиссеры, когда-то преклонявшиеся перед ним, а ныне устремившиеся в поиски новых звезд на театральном небе.

*

Немного позже в кино пришел еще один актер, творческая судьба которого очень поучительна. Это было в Ленинграде в тот момент, когда знаменитости первого периода работы советского кино потеряли свое положение. На смену Висковским и Сабинским шла молодежь. Появилась картина «Катька — бумажный ранет» Эрмлера и Иогансона. И в этой картине — актер Никитин. Он тоже пришел из театра, но если Рогожин явился из провинции, то Никитин был представителем молодой поросли Московского Художественного театра. Он может быть по полному праву назван первым, кто применил мхатовские методы в кинематографе (не считать же за истинно мхатовские методы робкие опусы Желябужского, который просто переносил спектакли на кинематографическую пленку).

Никитин всегда был искателем в кинематографе. Когда будут писать большую историю советской кинематографии и в ней проанализируют все основные и побочные пути ее развития, тогда рядом с ведущей патетической линией займет свое равноправное место линия реалистического показа отдельного человека и, в первую очередь, реалистической актерской работы. Это та линия, которая потом уже в эпоху «Чапаева» соединяется с линией патетического показа масс и создает новый тип советского кинематографического произведения. И у истоков этой реалистической линии почетное место будет отведено актеру Никитину, наряду с именами режиссеров — созидателей школ и направлений.

Поиски художественной правды легли в основу работы Никитина. Но принцип МХАТ воспринимался им не ограниченно и не прямолинейно. Он не об'ективизировал своих героев. Он не относился к ним безразлично. Правда, на первом этапе его деятельности об'ектами его изображения были еще лишние люди. (Вот еще одна страница из истории. Помнит ли кто-либо сейчас, что галлерея «лишних людей» русской литературы нашла свое последнее выражение в кинематографии, и что образы, созданные актером Никитиным в работах Эрмлера — последние точки на этом пути). Эти люди были даны здесь с тех позиций, которые позволили отнестись к ним иронически, забить последний гвоздь в гроб образа лишнего человека. Но актер искал выхода из узкого круга такого амплуа. Актер понимал, что для советского зрителя образы «лишних» — лишние. Актер стремился к настоящей современной роли. И образ унтер-офицера Филимонова, человека, потерявшего свою память, в картине Эрмлера и Виноградской, конечно, лучший образ Никитина. Правда, тут был и некоторый патологизм. Но в основном Никитин создал здесь большой и настоящий образ. Тут сказалась, и его подготовка, ибо психологически рисунок роли был изощрен и тонок. Тут сказалась и серьезность его работы, ибо этот рисунок по-настоящему правдив. В этой роли ярче всего нашла свое выражение специфика никитинского метода. Он шел всегда от понимания глубин роли, от ее внутренней сущности. На основе изучения громадного материала проявлялась и ее внешняя сторона. Внешний облик героев Никитина был всегда глубоко продуман, разнообразен, но что самое главное—он всегда соответствовал внутреннему облику. Отсюда и громадное разнообразие, отсюда и внешняя разница различных героев при минимальном гриме. Вспомним образ Вадьки из «Катьки — бумажный ранет», музыканта из «Дома в сугробах» и, наконец, «Парижского сапожника». Никаких наклеек, то же лицо. Но сколько иного, непохожего в каждой роли. Этих героев нельзя спутать, нельзя забыть.

Никитин не останавливается в своих исканиях. Он пытается уйти и от того минимального патологизма, который был в «Обломке империи». Он стремится к комедии. Там он думает найти подлинный здоровый образ. Но актер Никитин не был понят. Он не получил помощи от режиссуры и потерпел жестокую неудачу. Однако он не унывает. В Москве он пробует работать во ВГИК. Он обогащает мастерством многих молодых актеров. Но одной педагогики для него недостаточно. Его влечет мысль о создании настоящего реалистического образа. И снова его попытки оказались тщетными.

Никитин потерял того режиссера, с которым были созданы его лучшие роли (надо сказать, что наибольших актерских результатов Никитин достигал у Эрмлера). Мы не беремся судить, почему разошлись их пути, но в результате в советской кинематографии стало меньше одним большим актером. А у нас их не так уж много!

Позже, в картинах Эрмлера были роли для Никитина. Так, в «Крестьянах» с нашей точки зрения есть минимум два образа, которые он мог бы по-настоящему создать. Со времени расхождения с Эрмлером, несмотря на целеустремленные поиски, рост Никитина прекратился.

И отсюда мы делаем наши основные выводы — Никитин рос, пока он шел вместе с режиссером, Рогожин потерял себя в калейдоскопической смене их. А такие актеры, как например Поплавский, которые росли все время рука об руку с мастером, шли вперед непрерывно от роли к роли, от образа к образу.

Да и не только у нас. В Америке лучшие актеры появились в тот период, когда их «открывали» режиссеры. Сколько актеров создал Грифитс, сколько актеров обнаружил Томас Инс. И странное дело. Теперь, когда на всех фабриках Голливуда есть актерские отделы, там неустанно жалуются: актеров больше нет, они перестали появляться!

Бесспорно, создание подобных отделов в наших условиях, где режиссеры не показали особых способностей в деле создания мастеров — актеров на данном этапе — вещь прогрессивная. Но этим отделам надо будет твердо запомнить, что создание актера вне непрерывной работы, вне постоянного контакта с мастером — невозможно.

Основной бедой актера всегда был его разрыв с режиссером. Нашей главной заботой должно быть создание постоянного контакта между мастерами-исполнителями и мастерами-руководителями. Ибо вне постоянной кинематографической творческой работы не может быть создан актер.

Опыт творческих мастерских, в первую очередь мастерской Юткевича, доказывает, что именно здесь лучше всего растут актеры, но растут, если постоянно работают.

Коллективы, об'единенные только совместным бездельем, конечно ничего нам не дадут.

Рогожин и Никитин имеют право на блистательный труд. Но их судьба напоминает нам, что рядом с ними, в тех же студиях, мы имеем еще много и много неиспользованных резервов. Актерский вопрос будет разрешен только тогда, когда актер из положения пассивного об'екта, который выбирает режиссер, станет активным участником всей творческой жизни каждой студии и всей нашей кинематографии. А упомянутые нами имена могут служить залогом того, что такие актеры у нас в кинематографии были, что актеры у нас есть.

Многих мы растеряли — их надо вновь собрать; новых мы должны растить.

Н. ШЕВЧЕНКО.

Неутешительные итоги

Кинопромышленность в первом полугодии

Отзвучали торжественные речи и обещания на отраслевых конференциях, на которых были приняты серьезнейшие обязательства перед партией и правительством. Наступили «будни», и... в результате кинопромышленность закончила первое полугодие невыполнением производственного плана. План полугодия выполнен лишь на 97,1 проц. по валовой и всего на 79,7 проц. по товарной продукции; кинохимическая промышленность выполнила полугодовой план лишь на 89,2 проц.; копировальные фабрики (Москвы и Ленинграда) недодали стране 14,4 проц. запланированной на первое полугодие продукции.

✻

Случайны ли эти прорывы? Постараемся раздвинуть плотную завесу «об'ективных причин», которой работники кинопромышленности из месяца в месяц, пытаются прикрыть свою плохую работу. Обратимся в первую очередь к работе киномеханической промышленности.

Из трех заводов «Кинап» лишь один одесский выполнил план полугодия по валовой продукции на 104,7 проц. Ленинградский завод дал 94,5 проц., а куйбышевский — 92,4 проц. плана валовой продукции. По выпуску же товарной продукции, (т. е. по истинному измерителю выполнения плана) все три завода оказались в большом прорыве: одесский завод сдал 84,4 проц., куйбышевский — 83,8 проц. и ленинградский — лишь 76 проц. товарной продукции.

Картина окажется еще более неприглядной, если мы обратимся к данным, характеризующим выполнение заводами Киномехпрома полугодовых заданий по основной аппаратуре.

Отвратительная постановка снабжения заводов Кинoснабсбытом, недопустимо затянувшаяся реконструкция завода Ленкинап, — все это, конечно, весьма отрицательно повлияло на ход выполнения план. Но одними этими причинами провала выполнения плана первого полугодия не об'яснить. Истинные причины лежат глубже и зависят как от руководства треста в целом, так и от руководства каждого завода.

У заводов Киномехпрома были все необходимые возможности для того, чтобы программу выполнить. Достаточно сказать, что принятые отраслевой конференцией новые повышенные нормы выработки перекрывались куйбышевским заводом на 15 проц., а одесским заводом — на 8 проц. На заводах есть здоровое крепкое ядро стахановцев, которые систематически перевыполняют новые нормы. Но руководство заводов, его инженерно-технический персонал не возглавили стахановского движения и не всюду еще помогают стахановцам. Об этом красноречиво говорят такие факты. Во втором квартале по сравнению с первым общее число стахановцев по тресту увеличилось лишь на 1,3 проц. При этом увеличение идет лишь за счет куйбышевского завода. На одесском же заводе число стахановцев за этот же период уменьшилось на 0,5 проц., а на Ленинградском заводе — на 11,7 проц.

Из этих цифр как будто следует, что на куйбышевском заводе положение со стахановским движением лучше, чем на других заводах. Но, оказывается, что на этом «лучшем» заводе дело обстоит из рук вон плохо. На этом заводе количество стахановцев значительно отстает от других заводов. А в специальном приказе трест Киномехпром (уже после отраслевой конференции) констатировал по куйбышевскому заводу следующее: «полностью подтвердилась оторванность руководства завода (тов. Абросимов) и инженерно-технического персонала от стахановского движения.»

Не лучше обстоит дело со стахановским движением и на других заводах.

Срыв плана первого полугодия не помешал заводам Киномехпрома перерасходовать фонд зарплаты на 8 процентов.

Впрочем, вот еще один «качественный» показатель: за 5 месяцев заводами треста было уволено 769 и принято новых 846 рабочих! Заводы превратились в «проходные дворы».

✻

По Фотокинохимическому тресту (ФОКХТ) план первого полугодия выполнен лишь по производству фотопластинок (100,6 проц.) и фотохимикалий (122,3 проц.). План производства фотобумаги выполнен только на 71,7 проц., а кинопленки —на 92,6 процентов. Если обратиться к производству отдельных сортов пленки, то картина станет еще неприглядней. Так, кинонегативных сортов выпущено лишь 71,8 проц. плана.

Следует, правда, отметить, что кинофотохимическая промышленность во втором квартале работала значительно лучше, чем в первом. Многие производственные неполадки, сорвавшие план первого квартала, были ликвидированы. Так, во втором квартале план производства пленки в среднем был выполнен на 102,7 проц., фотопластинок—на 110,1 проц., фотобумаги — на 97 процентов.

Шосткинцы сумели опрокинуть свои же «лжетеории», о которых газета «Кино» писала еще в первом квартале. Шостка избавлена от целого ряда разновидностей брака, которые долгое время срывали план фабрики и перед которыми будто бы должна была пасовать техническая мысль...

План второго квартала Шостка выполнила по позитивным сортам на 107,8 проц. (в первом квартале — 103 проц.), кинонегативным сортам — на 105,1 проц. (в первом квартале — 94,9 проц.), по негативу «А» — 105,2 проц. (в первом квартале — 61,7 проц.).

Эти положительные итоги, однако, омрачаются увеличением брака по ряду сортов (по изопанхрому (79,4 проц. против плана), по негативу «А» (198,0 проц.), по кинонегативу «орто» (24,7 проц.), по позитиву (16,0 проц.). Какие огромные количества остродефицитной пленки гибнут на фабрике при таком «перевыполнении плана по браку»!

Ничего удивительного нет поэтому в том, что на Шостке себестоимость продукции повышена.

Фонд зарплаты перерасходован за полугодие на 15,8 проц. при повышении производительности труда лишь на 6,1 проц.

Значительно хуже закончила полугодие фабрика № 5. Ею план выполнен лишь на 77,5 проц., причем план по кинонегативу «орто» и «изо» сорван полностью а по негативу «А» выполнен лишь на 8,2 процента.

Фабрика продолжает болеть всеми «болезнями» затянувшегося пускового периода.

Фабрика не только сорвала количественное выполнение плана, но огромным увеличением брака резко ухудшила качественные показатели. Так, по позитиву и З. А. брак увеличился на 149,4 проц. и по ацетатной пленке—на 69,5 проц. против плана.

Ясно, что такая работа не могла не потянуть резко вниз производительность труда (всего 53 проц. плана), а себестоимость — вверх (плюс 66,2 проц.). Фонд зарплаты по этой фабрике составил 92,9 проц. (это при выпуске продукции 62,2 проц. плана!) за полугодие, а во втором квартале—111,6 проц. И, конечно, нет ничего удивительного в том, что фабрика № 5 первое полугодие закончила с перерасходом средств в сумме 1.466,3 тыс. рублей.

Эти грозные данные еще и еще раз подчеркивают плохую работу наших пленочных фабрик. Этому важнейшему участку производства ГУКФ и ФОКХТ должны уделить особое внимание. Происшедший во втором квартале некоторый положительный перелом в работе не должен ни у кого вызвать ни самоуспокоенности, ни зазнайства.

✻

Нет нужды доказывать, как важна работа копировальных фабрик. В стране высокими темпами растет потребность все в большем и большем количестве копий наших лучших фильмов.

Вот несколько цифр, ярко рисующих состояние работы на московской и ленинградской копировальных фабриках (о том, что и как делается на фабриках в Киеве и Тифлисе сектор массовой печати ГУКФ даже не знает!).

✻

Московская фабрика выполнила полугодовой план (в ценностном выражении) на 83,2 проц., а ленинградская — на 89,2 проц. По широкой звуковой пленке московская фабрика выполнила план лишь на 76,9 проц., по узкой — на 76,7, ленинградская— на 82,4 проц. Сотни тысяч метров пленки губятся из-за высокого брака, что повышает себестоимость.

На Московской копировальной фабрике фонд зарплаты перерасходован на 9 проц., а на ленинградской фабрике —на 19,9 проц... Это — при срыве плана!

Ссылки на всякие «об'ективные причины» — не учтена-де в плане текущая печать, отсутствовала пленка, изношены машины и т. п. — несущественны, неубедительны. Дело не в этом, дело в отсутствии на московской фабрике регулярного планово-предупредительного ремонта, дело —в грязном состоянии цехов и аппаратуры, в отсутствии производственной культуры, в плохом техническом руководстве, в плохой организации техучебы. И, наконец, самое главное — в срыве стахановского движения, что вынуждены признать и в секторе масовой печати.

Невыполнение плана первого полугодия — сигнал исключительной важности. Если он немедленно и действенно не будет воспринят ГУКФ, под угрозой окажется весь план 1936 года. Между тем, у кинопромышленности налицо все возможности выполнить программу. Это было единодушно признано на отраслевых конференциях.

Кинопромышленность имеет все необходимое для успешного развития стахановского движения. К сожалению, стахановцы не получают должной поддержки, помощи, руководства. Поэтому стахановские методы работы и не находят широкого применения и не охватывают большинства рабочих.

Пора ГУКФ заняться всерьез стахановцами и стахановским движением на предприятиях кинопромышленности.

П. ВОЛЫНСКИЙ.

Кинообслуживание деревни—в загоне

Нередки случаи, когда фильмы с низким процентом технической годности на местах «чинят» при помощи вклейки кусков из других картин. (Из газет).



— Что тебе больше всего понравилось в этой картине?..
— А то, как Джульбарс на Золотом озере кусает Дубровского..

Огромная сеть немых киноустановок на селе забыта. На 1 апреля этого года в РСФСР было 12.615 сельских стационарных и передвижных немых установок Имеющийся же фонд картин насчитывает (на первый квартал этого года) лишь 346 названий и 9752 копии. На каждую сельскую киноточку приходится значительно меньше... одной копии.

Киносеть на селе находится в катастрофическом положении. Больше чем на 80 проц. экраны заполняются старыми, повторяемыми и отработанным фильмами. Нередки случаи, когда идут картины, технически абсолютно непригодные.

Механик тов. Василенко из Омской области жалуется, что ему приходится показывать такие картины, как «Саламандра» — выпуска 1928 года, и «Синие воротники» — выпуска 1929 года, имеющие лишь 35 проц. технической годности! В Алданском районе Якутии из-за недостатка картин на места посылают фильм «Северная любовь» без пятой части.

Вообще же большинство немых картин имеет техническую годность от 40 проц., хотя по правилам допускаются картины не менее 60-процентной годности. В районах Дальневосточного края демонстрировались картины «Развод», «Мститель», «Вихрь на Волге» даже после того, как они были сняты с экрана.

Перспективы улучшения кинообслуживания деревенского зрителя по немой сети совершенно неудовлетворительны. По плану пополнения фильмофонда РСФСР, разработанному ГУКФ, запроектировано выпустить 11556 копий немых картин, тогда как, принимая во внимание рост киносети, по самым скромным подсчетам в фонд необходимо дать 15.218 копий.

План ГУКФ не соответствует действительной потребности. Получается разрыв в 3662 немые копии. В лучшем случае, при выполнении даже этого заниженного плана (а сейчас он не выполняется), обеспеченность копиями одной киноустановки выражается в 1,05 копии. Это значит, что совершенно исключается возможность «оживить» в этом году 3838 бездействующих киноточек, имеющихся по РСФСР, так как на них нехватит копий картин.

В производственно-тематическом плане ГУКФ на 1936 год явно ненормально соотношение между звуковыми и немыми фильмами. Звуковых намечено выпустить в прокат 78 названий, а немых оригинальных только 7 (всего немых вместе с немыми вариантами звуковых картин 29). Но даже и такой план по немым фильмам не выполняется. За 6 месяцев годовой план массовой печати немых фильмов (по названиям) выполнен только на 27 проц. При этом не выполняется специальное указание ЦК партии о том, чтобы печатать преимущественно и в первую очередь новые фильмы. Предприятия ГУКФ поступают наоборот: полугодовой план печатания старых повторных фильмов, выполнен целиком, а новых фильмов — только на 53,9 процентов.

Немые варианты звуковых картин недопустимо задерживаются. Так, немые варианты фильмов «Партийный билет», «Мы из Кронштадта» «Семеро смелых» были выпущены в прокат лишь через 3—4 месяца после того, как началась демонстрация звуковых картин этих названий.

ГУКФ должен немедленно покончить с недооценкой кинообслуживания по немой сети десятков миллионов сельских зрителей, обреченных на просмотр старых, давно известных, истрепанных и нередко устарелых картин. Чтобы хоть в некоторой степени улучшить положение, необходимо срочно провести следующие конкретные мероприятия.

Прежде всего—немедленно внести соответствующие коррективы в производственно-технические планы выпуска новых названий и немых вариантов фильмов. Немой вариант должен выходить на экран одновременно со звуковым экземпляром. Надо, наконец, принять решительные меры к тому, чтобы в третьем квартале восполнить допущенный в первом полугодии прорыв по массовой печати немых копий.

Н. ИВАНОВ.

Разочарованный зритель

(Письмо из Сочи)

На посланца сочинского отделения Азчеркино глядели десятки разочарованных глаз. В этот день отдыхающие в санатории имени Варейкиса ждали кинокартину «Путь корабля», и когда под'ехали с кинопередвижкой Пик-Ап, встречать его вышли все, во главе с культработниками. Оказалось же, что привезли довольно «свежий» фильм «Частный случай», производства 1934 года с технической годностью, примерно, 55 процентов.

Культурник шепнул механику: все равно, уж, крути, если приехал, а то ведь опять целую пятидневку ждать придется.

Так начался один из безрадостных киносеансов в одном из сочинских санаториев. Так начинаются почти ежевечерние киносеансы и в других санаториях и домах отдыха курорта.

Чаще всего кончаются они так:

Отношение управляющему отделением Азчеркино Лившицу.

«Санаторий имени Варейкиса официально заявляет, что он отказывается от услуг Азчеркино, дабы не нарушать покоя отдыхающих...»

И отделение Азчеркино и база Ростснабфильма скопили у себя огромное число подобных отношений, жалоб и работников сочинских санаториев, и отдыхающих. Но нигде мы еще не встречали такого пренебрежительного отношения к зрителю и его запросам, как в организациях, ведающих прокатом кинокартин для Сочи.

Вот несколько выдержек из писем, прибывших на имя руководителя базы Ростснабфильма Коновалова:

Первая, 25 июня мы смотрели в звуковом кинотеатре картину «Казнь»,—пишут восемь отдыхающих в санатории «Красная Москва»,—это была настоящая казнь для зрителя. Вместо кадров мы видели на экране сплошное черное пятно, вместо звука—непонятный гул. Зрители ушли задолго до конца, но деньги им не вернули...

Вторая, «Агрия» снабжается фильмами безобразно,—пишет директор санатория,—указанных в плане картин курортники не получили. 24 июня ждали «Закройщика из Торжка», а получили «Тихий Дон», 13-го ждали «Пургу» а 21-го «Путь корабля», по в эти дни никаких картин получено не было...»

Курорт Сочи-Мацеста растет не по дням, а по часам, он движется вперед, к тому, чтобы стать действительно образцовым во всех отношениях. Организации, ведающие художественным обслуживанием курорта и в особенности киноснабжением, **тянут курорт назад.** До каких же пор будет им позволено портить наш лучший курорт? Именно **портить,** ибо посылать из месяца в месяц в Сочи картины, имеющие в среднем 40—50 процентов технической годности, это значит портить наш образцовый курорт. Ибо посылать в Сочи такие картины, как «Солнце—источник жизни», «Столярная работа с верстаками», «Соль», «Борьба с сусликами», а именно эти картины запланированы для сочинских санаториев на бархатный июль—значит портить наш курорт и издеваться над отдыхающими здесь людьми.

Нужны радикальные меры для того, чтобы образцово наладить кинообслуживание сочинского курорта.

Надо прекратить порочную практику засыла на лучший в Союзе курорт старья, рвани и обеспечить сочинские киноэкраны новыми копиями лучших кинокартин. На экранах нашего курорта новые картины должны показываться в то же время, когда они появляются на экранах столицы.

РЕДАКЦИЯ «КУРОРТНОЙ ГАЗЕТЫ»

★

Редакция газеты «Кино» считает совершенно справедливыми требования, изложенные в письме «Курортной газеты». Безобразному положению с кинообслуживанием одного из лучших наших курортов должен быть положен конец!

Мы ждем от Азчеркино и Росснабфильм сообщения о том, что они намерены предпринять для упорядочения снабжения Сочи фильмами.

Вторая всесоюзная спартакиада кинофотоработников

С 16 по 19 июля в Москве проходила вторая всесоюзная спартакиада кинофотоработников по легкой атлетике. В соревнованиях приняли участие коллективы 11 городов — 140 человек, — операторы, киномеханики, учащиеся киноинститутов и техникумов, режиссер-француз одесской кинофабрики Жан Лодс, актриса эриванской фабрики Люси Шахпоронян и др.

Четыре дня соревнований прошли в напряженнейшей борьбе за первенство. Окончательные результаты последнего дня соревнования показали хорошую подготовленность команд БССР, Ленинграда и Москвы.

В белорусской команде особо следует отметить результаты 18-летней Веры Бавтуты, дочери кассира кинотеатра г. Витебска «Спартак». Она заняла первые места в беге на 800 и 1.500 метров для женщин. Хорошие результаты показали участники того же коллектива тов. Парынек и Иомин. Первое место в соревнованиях по прыжкам в длину с разбега и в беге на 100 метров для женщин заняла москвичка Ира Розаренова, киномеханик кинотеатра «Аврора».

В беге на средние и длинные дистанции (1.500 и 10.000 метров) в эстафетах первые места заняли ленинградцы—тов. Павлов — зам. директора ленинградского кинотеатра «Выборгский дворец кино», участник многочисленных пробегов (Детское село — Ленинград, Химки — Москва) и тов. Климчинский.

Общие результаты четырех дней соревнования: БССР — 136,5 очка (первое место), Ленинград — 131 очко (второе место), Москва — 116,5 (третье место) Харьков — 103 очка (четвертое место).

Нужно отметить, что Союзкинохроника обошла это интересное и важное мероприятие и не засняла его на пленку.

На торжественном открытии спартакиады присутствовали председатель ЦК союза кинофотоработников и члены президиума.

Экранизация романа „Белеет парус одинокий"

Время действия нового романа Валентина Катаева «Белеет парус одинокий» — 1905 год. Год, когда многие дети становились взрослее, а взрослые — прозревали. Роман хорошо встречен читателем и критикой. «Белеет парус одинокий» одинаково увлекателен и для детей и взрослых. Неудивительно, что в Союздетфильм возникла мысль об экранизации этого произведения. Валентин Катаев начал работать над сценарием в тесном контакте с режиссером В. Легошиным, постановщиком фильма.

— Роман Валентина Катаева, — говорит В. Легошин, — очень благодарный материал для картины. Сюжет развивается через бегство, спасение и участие в баррикадных боях одного из участников восстания на броненосце «Потемкине». Матрос Жуков, случайно столкнувшийся с Гавриком и Петей, делается их героем. Через него дети приобщаются к революции. Гаврик с детства познает суровую пролетарскую жизнь. Он сталкивается с мадам Стороженко, одесской торговкой, которая эксплоатирует рыбаков. Он видит, как бастует его старший брат Терентий. При нем забирают в полицию деда. Развитие событий толкает и Петю на революционный путь. Этому способствует его дружба с Гавриком. Оба они становятся участниками вооруженного восстания одесских пролетариев.

Одесса, в которой живут наши герои, природа, которая так талантливо описана в романе, послужат фоном. На нем выпукло должны быть показана судьба и поступки людей.

Роман читается с интересом. Однако у кино свои законы. И Валентин Катаев хорошо это понимает. Он отметает все, что может перегрузить фильм, добиваясь от сценария динамики.

Режиссер В. Легошин придает большое значение актерам. От них зависит успех фильма. Они должны донести до зрителей образы людей, мастерски выведенные Катаевым в романе. Особые трудности предстоят при отборе двух юных актеров на роли Гаврика и Пети.

По мнению режиссера, к с'емкам можно будет приступить в конце нынешнего года. Сценарий будет готов через месяц-полтора.

К экранизации романа «Белеет парус одинокий» со вниманием отнеслось руководство ГУКФ и дирекция студии Союздетфильм.

МОРСКИЕ ПОДВОДНЫЕ С'ЕМКИ

В Балаклаве (Крым) в водолазном техникуме ЭПРОН'а находится сейчас группа подводных съемок Союзкинохроники под руководством оператора Леонтовича. В составе группы — второй подводный оператор Фроленко, технический помощник Ротенберг и администратор Кобрин. Срок экспедиции — два месяца. Группа имеет задание заснять 10 сюжетов.

Морские подводные с'емки Союзкинохроникой производятся впервые. Интересны будут сюжеты, показывающие, как водолазы ЭПРОН'а выполняют сложные работы под'ема судов. Будут кроме того сняты так, как они видны под водой, пловцы на поверхности моря, плывущие лодки и т. п.

Зритель увидит на экране подводные пейзажи около Симеиза, Алупки и Гурзуфа, снятые, как своеобразные панорамы. Начинаясь на поверхности воды, они будут непрерывно продолжаться под водой.

Обитатели моря — рыбы, медузы, крабы, дельфины в их естественной обстановке пройдут перед глазами зрителя. Отдельный сюжет решено посвятить детям-купальщикам, их играм, в которых они копируют работу ЭПРОН'а — топят игрушечные корабли, затем привязывают к нему футбольную камеру, надувают ее ртом и корабль всплывает.

Подводные с'емки будут производится на глубине 20—30 метров. Одновременно операторы изучат условия для более глубоководных с'емочных работ. Впервые в СССР будут проведены опыты подводных с'емок с искусственным освещением. Работа группы явится ценным опытом, который покажет, какими техническими свойствами должны обладать пленка, оптика и другая аппаратура для подводных с'емок.

С'емочный аппарат группы представляет собой совершенно новую оригинальную конструкцию, разработанную тов. Леонтовичем.

Советские колориметры

Государственным оптическим институтом и ленинградским заводом «Кинап» выпущен первый советский колориметр — прибор, с помощью которого можно с предельной точностью измерять и определять разнообразные цвета и их оттенки.

Другой тип колориметра разработан лабораторией зрительных восприятий Всероссийской академии художеств.

Этой лабораторией подготовлен к изданию также первый атлас цветов, где тысячи их оттенков приводятся в различнейших сочетаниях. Такой атлас чрезвычайно важно иметь при определении цветов.

Ответственный редактор— Г. П. ВОВСЫ

ИЗДАТЕЛЬ — Об'единенное Государственное издательство «Искусство».
РЕДАКЦИЯ: Москва, Кузнецкий Мост, д. № 21/5, тел. 1-94-40.

Уполном. Главлита Б— 25089.

Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.